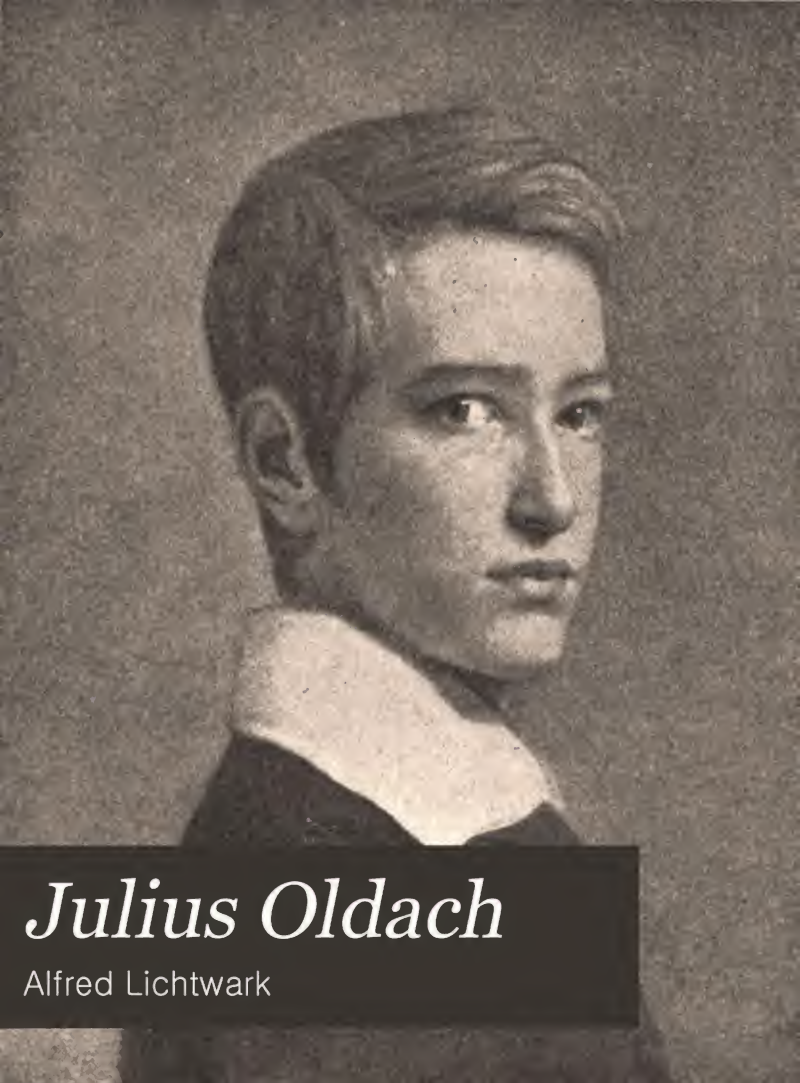


Julius Oldach

Alfred Lichtwark

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

FA 4034.1

Harvard College Library

THE GIFT OF
JAMES LOEB
(Class of 1888)
OF NEW YORK

FROM THE LIBRARY OF
PROFESSOR ADOLF FURTWÄNGLER
OF MUNICH

RECEIVED MAY 7, 1909

Digitized by Google

Digitized by Google

FA 4034.1

KUNSTHALLE ZU HAMBURG

JULIUS OLDACH

VON

ALFRED LICHTWARK

HAMBURG 1899

Digitized by Google

Digitized by Google

JULIUS OLDACH

Digitized by Google

SCHRIFTEN VON ALFRED LICHTWARK

Schongauer, Dürer, Rembrandt (gemeinschaftlich mit J. Janitsch). Berlin, Grotesche Verlagsbuchhandlung, 1885.

Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance. Berlin, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1887.

Zur Organisation der Kunsthalle — Die Kunst in der Schule. Hamburg, Otto Meissner, 1887.

Die innere Ausstattung des Hamburger Rathauses. Hamburg, Otto Meissner, 1891.

Hermann Kauffmann und die Kunst in Hamburg. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1892.

Verzeichnis der neueren Meister der Kunsthalle — Geschichte und Organisation des Instituts. Hamburg, Lütcke & Wulff, 1897.

Die Sammlung von Bildern aus Hamburg. 65 Abbildungen. Hamburg, Lütcke & Wulff, 1897.

Hamburgische Künstler des 19. Jahrhunderts. 60 Abbildungen. Hamburg, Lütcke & Wulff, 1897 (in Vorbereitung).

AUS DEN VORTRÄGEN AN DER KUNSTHALLE

Makartbouquet und Blumenstrauss. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1894.

Wege und Ziele des Dilettantismus. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1894.

Die Bedeutung der Amateur-Photographie. Halle a. S., W. Knapp, 1894.

Blumenkultus — Wilde Blumen. Dresden, Gerhard Kühtmann, 1897.

Vom Arbeitsfelde des Dilettantismus. Dresden, Gerhard Kühtmann, 1897.

Die Wiedererweckung der Medaille. Dresden, Gerhard Kühtmann, 1897.

Deutsche Königsstädte. (Städtestudien.) Dresden, Gerhard Kühtmann, 1898.

Digitized by Google

Schriften von Alfred Lichtwark (Fortsetzung)

Hamburg-Niedersachsen. (Städtestudien.) Dresden, Gerhard Kühtmann, 1897.

Palastfenster und Flügelthür. Berlin, Bruno und Paul Cassirer, 1899.

Die Seele und das Kunstwerk. (Böcklinstudien.) Berlin, Bruno und Paul Cassirer, 1899.

Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken. Mit 16 Tafeln. Herausgegeben von der Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung. 2. Auflage. Dresden, Gerhard Kühtmann, 1898.

ALS MANUSKRIPT GEDRUCKT FÜR DIE KREISE DER KUNSTHALLE UND NICHT IM BUCHHANDEL

Ph. O. Runges Pflanzenstudien. Mit 7 Tafeln. Hamburgische Liebhaberbibliothek, 1895.

Vermischte Aufsätze. Hamburg 1895.

Studien. 1. Band. Hamburg 1896. 2. Band. Hamburg 1897. Hamburgische Liebhaberbibliothek.

Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. 6 Bände. Hamburg 1895 und 1898.

Hamburgische Kunst. Vortrag. Herausgegeben vom Kunstverein, 1898.

Das Bildnis in Hamburg. 2 Bände mit 30 Kupferlichtdrucken und gegen 150 Netzätzungen. Hamburg 1898. Herausgegeben vom Kunstverein.

Holbeins Bilder des Todes. Mit Einleitung. Hamburg 1897. Hamburgische Liebhaberbibliothek.

Dürers Marienleben. Mit Einleitung. Hamburg 1898. Hamburgische Liebhaberbibliothek.

Hamburgische Künstler:

Meister Francke (1424). Mit 22 Abbildungen. Hamburg 1899.

Matthias Scheits. Mit 36 Abbildungen. Hamburg 1899.

Julius Oldach. Mit 46 Abbildungen. Hamburg 1899.

Digitized by Google

HAMBURGISCHE KÜNSTLER

JULIUS OLDACH

VON

ALFRED LICHTWARK

MIT 46 ABBILDUNGEN

KUNSTHALLE ZU HAMBURG
1899

Digitized by Google

FA 4034.1

Harvard College Library
Gift of
James Loeb,
May 7, 1909

Verlagsanstalt und Druckerei A.-G.
(vormals J. F. Richter) in Hamburg.

Digitized by Google

Dem Andenken an Julius Oldachs Bruder,
Herrn J. F. N. Oldach

Digitized by Google

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Vorwort	11
Zur Erinnerung an Herrn J. F. N. Oldach	13
Die jungen Hamburger der zwanziger Jahre	18
Jugendzeit, Hamburg 1804 bis 1821	27
Dresden 1821 bis 1823	43
Hamburg 1824	49
München 1825 bis 1827	61
Hamburg 1827 bis 1829	73
Die Rückkehr des verlorenen Sohnes, Hamburg 1828	81
Der Stammbaum, Hamburg 1828	87
Mephisto und der Schüler	110
Die St. Johanniskirche	115
Bildnisse, Hamburg 1828—1829	120
Hermann und Dorothea, Hamburg 1829	128
München 1830	132
Charakteristik	133
Verzeichnis der Werke	141

Digitized by Google

VORWORT

Obwohl Julius Oldach schon mit sechsundzwanzig Jahren gestorben ist, hat er doch eine so grosse Zahl hervorragender Werke hinterlassen, dass er zu den bedeutendsten hamburgischen Künstlern des neunzehnten Jahrhunderts zählt. Die überwiegende Mehrzahl seiner Arbeiten befindet sich in der Gemäldegalerie und im Kupferstichkabinet der Kunsthalle.

Da sie mit Ausnahme zweier Bildnisse nur geringes Format haben, und da die Zeichnungen nicht dauernd ausgestellt werden können, ist eine mit Abbildungen versehene Einführung nötig, wenn die Originale ohne besondere Schwierigkeit genossen werden sollen. Um die Publikation weiteren Kreisen in Hamburg zugänglich zu machen, sind die Abbildungen in Netzätzung hergestellt. Sie sollen keinen selbständigen Kunstgenuss gewähren, sondern auf die Originale hinweisen und den Wunsch erwecken, sie genau kennen zu lernen. Die Bilder aus dem Familienleben, die auf dem Stammbaum wegen ihrer fast mikroskopischen Kleinheit den meisten Galeriebesuchern zu entgehen pflegen, sind bei der Nachbildung um die Hälfte vergrössert worden.

Digitized by Google

Ein Verzeichnis der Werke des Künstlers mit Massangabe und nach der Zeit der Entstehung geordnet ist am Schluss angefügt. Ebenso eine Übersicht der Lithographien nach seinen Bildern und Zeichnungen.

Wie die übrigen Einzelschriften über hamburgische Künstler hat diese Publikation den Zweck, in der Hamburger Familie die Bekanntschaft mit der heimischen Kunst pflegen zu helfen, und sie wendet sich deshalb auch namentlich an die Jugend. Da sie ausschliesslich für den hamburgischen Besucher der Kunsthalle berechnet ist, durften die Mitteilungen sich gelegentlich auf Dinge erstrecken, die nicht zur Sache gehören würden, wenn sich die kleine Schrift an das ganze Deutschland wendete. Dies sei namentlich auch in Bezug auf die einleitende Erinnerung an Julius Oldachs Bruder Ferdinand hervorgehoben.

LICHTWARK

Digitized by Google

ZUR ERINNERUNG AN HERRN J. F. N. OLDACH

Den Grundstock der Werke des 1830 der Kunst entrissenen Julius Oldach verdanken die Galerie und das Kupferstichkabinet seinem nur wenig jüngeren Bruder Herrn J. F. N. Oldach, der fast siebzig Jahre nach ihm im vergangenen Jahre — 1898 — gestorben ist.

Als die Kunsthalle um 1890 begann, die Werke der hamburgischen Künstler zu sammeln, besass die Galerie kein Bild und das Kupferstichkabinet keine Zeichnung von Julius Oldach. Unter dem Namen des Künstlers stand im hamburgischen Künstlerlexikon eine kurze Biographie, aus der nicht viel zu ersehen war. Der „Stammbaum", jetzt in unserer Galerie, wird darin als „interessant" erwähnt, und zum Schlusse wird hervorgehoben, „dass Julius Oldach zu den schönsten Hoffnungen berechtigt habe."

Im Neuen Nekrolog von 1830 und in Schorns Kunstblatt von 1831 fanden sich einige kurze Notizen, die ebenfalls nicht viel lehrten. — Nagler hatte später diese Quellen benutzt.

Von den lebenden Hamburger Künstlern der älteren Generation war nichts zu erfahren. Hermann Kauffmann war 1888 gestorben, als die Samm-

Digitized by Google

lung hamburgischer Meister gerade in Angriff genommen war. Auch Georg Haeselich hatte Oldach noch gekannt, aber alt und hinfällig, konnte er schon keine rechte Auskunft mehr geben.

Am meisten wusste Frau Otto Speckter, die Oldach nicht mehr gekannt hatte, aus der Überlieferung ihres Hauses. Von ihr erfuhr ich, dass Hans Speckter sich sehr lebhaft für Oldach interessierte. Aber der Tod entriss ihn seinen Leiden, ohne dass ich ihn hatte fragen können. Auf einer Hamburgensienausstellung, die Hans Speckter veranstaltet hatte, waren Bilder auch von Oldach zu sehen gewesen, doch niemand wusste, woher er sie erhalten hatte.

Da ergab die Umfrage bei den im Adressbuch verzeichneten Trägern des Namens Oldach, dass ein Bruder des Künstlers noch am Leben sei. Er habe die vom Vater ererbte Bäckerei aufgegeben, hiess es, und sich an der Wandsbecker Chaussee auf einem grossen Gartengrundstück als Rosen- und Weinzüchter in hohem Alter noch einem neuen Berufe zugewandt, dem er mit Hingebung obliege.

Dort suchte ich ihn auf und wurde zu ihm in den Garten geführt. Ich fand ihn in einem Weinhause beschäftigt, Reben aufzubinden, einen aufrechten alten Herrn, der mich mit klugen, freundlichen Augen ansah, das auffallend dichte „struffe" Haar, kaum merklich ergraut, das Gesicht glatt rasiert, wie es bei einem Manne, der um die Mitte der zwanziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts das erste Rasiermesser gebraucht hatte, selbstverständlich war. Wir haben Ursache, uns seiner in Dankbarkeit zu erinnern.

Digitized by Google

Der alte Herr, der bei aller Schlichtheit die ruhige vornehme Art des Verkehrs besass, die seine Zeitgenossen in Hamburg auszeichnete, führte mich in sein Haus, ein wenig erstaunt über die Nachfrage nach seinem Bruder. Er glaubte ihn vergessen, da seit seinem Tode mehr als zwei Menschenalter vergangen waren.

An den Wänden seines Wohnzimmers zeigte er mir die Bildnisse der Eltern, der beiden Tanten, den Stammbaum, das kleine Architekturstück der St. Johanniskirche, sowie einige Handzeichnungen. Briefe und Aufzeichnungen besass er nicht mehr, ausser einem kurzen Gedicht. Auch reichten seine persönlichen Erinnerungen nicht sehr weit. Er war freilich schon erwachsen, als sein Bruder starb, aber das letzte Jahrzehnt seines Lebens hatte dieser grösstenteils fern von Hamburg verbracht, in Dresden und in München. Doch erinnerte er sich sehr wohl seines ernsten, abwehrenden Wesens und der übertriebenen Ansprüche, die er an sich selbst gestellt habe. Verkehr hätte er gemieden. Ich habe nur wenige Freunde, hätte er einmal geäussert, als sein Bruder ihn in München besuchte, aber die sind gut. Ernst Rietschel gehörte dazu. Als Herr J. F. N. Oldach diesen in späterem Alter in Dresden besuchte, hätte Rietschel noch mit Rührung an die Zeit ihres freundschaftlichen Verkehrs gedacht und geäussert, sie hätten alle zu Julius Oldach hinaufgesehen und ihn als einen der Grössten in der kommenden Zeit betrachtet.

Dann erklärte der alte Herr mir die Bilder und gab mir weitere Erläuterungen, um die ich ihn bat.

Was ich sah und hörte, bewegte mich sehr. Die

Digitized by Google

Bilder und Zeichnungen waren die Werke einer so grossen und originellen Begabung, dass Rietschels Ausspruch unmittelbar verständlich wurde. Ich hatte die typischen Werke eines Corneliusschülers erwartet, Kartons, Entwürfe zu Wandmalereien, Akte mit pathetischen Geberden; und ich fand wundervolle Bildnisse in Ölfarben oder in einer ganz eigenartigen Technik der Miniaturmalerei und Handzeichnungen verwandten Charakters, Bildnisstudien, Andächtige in einer Münchner Kirche und Mephisto in Fausts Gewand mit dem Schüler. Technisch und als Anschauung war das alles so grossartig, wie ich aus der Umgebung von Cornelius nichts Vergleichbares kannte.

Als ich den alten Herrn bat, diesen Schatz der neubegründeten Sammlung hamburgischer Meisterwerke der Kunsthalle zu überweisen, wollte er anfangs nicht recht darauf hören. Er meinte, er habe sich nun sein Leben lang daran gefreut und es würde ihm schwer werden, seine kahlen Wände zu ertragen. Aber nach einigem Hin und Her entschloss er sich doch zu dem Opfer. Nur die Bildnisse der Eltern behielt er zurück und einige Handzeichnungen. Das alles sollte der Kunsthalle nach seinem Ableben zufallen. Er hatte sich allmählich an dem Gedanken erwärmt, dass er nach so langer Zeit das Andenken an seinen Bruder wieder zu erwecken bestimmt gewesen sei. Nun wisse er doch, weshalb der liebe Gott ihn so lange am Leben erhalten, meinte er, und holte in seiner Freude selbst eine Flasche Wein herbei, um mit mir den Tag zu feiern, wo nach so langen Jahren der vergessene Künstler wieder zu Ehren kommen sollte.

Digitized by Google

Ich habe den liebenswürdigen alten Herrn noch einige Male besucht, und bei einem Vortrage, den ich 1893 über seinen Bruder hielt, kam er noch selber in die Kunsthalle und hatte seine Freude daran, wie unmittelbar die Werke Julius Oldachs auf ein neues Geschlecht wirkten, das sie zum ersten Male sah.

Nach seinem Tode 1898 haben seine Tochter und sein Schwiegersohn, Herr und Frau Papendieck, die in seinem Nachlass vorgefundenen Bilder und Zeichnungen der Kunsthalle überwiesen, obgleich der alte Herr schriftliche Bestimmungen nicht hinterlassen hatte.

Von Herrn J. F. N. Oldach hatte ich noch erfahren, dass eine Nichte, die Tochter einer Schwester, Fräulein de Hase, im Besitz von Bildern und Kartons des Künstlers sei. Ihrer Liebenswürdigkeit verdankt die Kunsthalle das Ölgemälde Hermann und Dorothea.

Auch das Gemälde, dessen Zeichnung ich bei dem alten Herrn gesehen, Mephisto und der Schüler, war nicht untergegangen, und der Besitzer entschloss sich, es der Kunsthalle zu überlassen.

Ausser den nunmehr in den Sammlungen der Kunsthalle aufbewahrten Werken sind mir von Julius Oldach nur noch ein Selbstbildnis, zwei kleine Frauenbildnisse, ein Bildnis des Bildhauers Otto Sigismund Runge, ein Kinderbildnis, zwei Handzeichnungen und ein kleiner Karton im Privatbesitz bekannt.

Digitized by Google

DIE JUNGEN HAMBURGER DER ZWANZIGER JAHRE

Nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit müsste die Zahl der Talente, die im Durchschnitt auf das Jahr fallen, zu allen Zeiten ungefähr dieselbe Höhe behalten.

Die Erfahrung bestätigt derartige Rechnungen nicht. Es giebt Zeiten, in denen das Talent sehr dünn gesät ist, die der Nachwelt als eine öde Wegstrecke erscheinen, an die sie keine Erinnerung bewahrt; und daneben und oft dicht daneben spriessen die Begabungen so eng und wachsen so stark und so schnell, dass sie um Luft und Licht ringen müssen.

Sehnsüchtige Zeiten pflegen mit Talenten gesegnet, satte Zeiten dagegen unfruchtbar zu sein.

In Hamburg waren die zwanziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts durch das Empordringen einer grossen Anzahl junger Talente ausgezeichnet, die, so verschieden ihre Kraft und Begabung war, sich durch die gemeinsamen Züge grosser Originalität und früher Reife auszeichneten. Von sechzehn bis zu zwanzig Jahren schufen sie Kunstwerke, die von den Arbeiten der lehrenden Generation grundverschieden waren und oft die allgemeine

Digitized by Google

deutsche Entwickelung weit späterer Epochen vorweg nahmen.

Erwin Speckter malte mit sechzehn Jahren die köstlichen Bildnisse seiner Eltern, die wohl seine besten Bilder geblieben sind. Oldachs Selbstbildnis aus seinem sechzehnten, das Bildnis des Vaters aus seinem siebzehnten Jahre zeigen ihn im Vollbesitz alles Könnens. Martin Gensler aquarelliert mit siebzehn Jahren ein Architekturstück, dessen Qualitäten er später nie überboten, fast nie wieder erreicht hat. Was Vollmer mit einundzwanzig Jahren in seiner holsteinischen Landschaft erreicht hatte, vermochte er beim Besuch der Akademie nicht festzuhalten. Von Morgenstern und Günther Gensler gilt Ähnliches. Alles dies können wir heute am Besitz der Kunsthalle nachweisen. Aus Hermann Kauffmanns vierzehntem Lebensjahre stammt eine Darstellung der Eisfischerei auf der Alster, die das Leben so erschöpfend darlegt, wie irgend eins seiner späteren Bilder. Was unsere jungen Künstler damals im Sturm erreichten, war in allem, worauf es bei der Kunst ankommt, anders und besser, als nahezu alles, was damals die ältere Generation vermochte.

Diese Frühreife weist auf Entwickelungsbedingungen hin, die dem Talent besonders günstig waren. Heute ist sie sehr selten, schon weil die technische Erziehung so spät einsetzt. In den höheren Ständen gilt es als Regel, dass der für die bildende Kunst Begabte der Sicherheit halber erst das Gymnasium durchmachen muss, ehe er gründlich in die Technik eingeführt wird. Dass junge Künstler erst mit zwanzig Jahren ernsthaft zu

Digitized by Google

zeichnen anfangen, gilt nicht als zu spät. In Wirklichkeit müsste jedoch die künstlerische Erziehung dann schon im wesentlichen vollendet sein. Wenn die Erziehung mit dem zwanzigsten Jahre beginnt, wird man als Maler so wenig zur höchstmöglichen Ausbildung der angeborenen Fähigkeit gelangen, wie als Geiger, Klavierspieler oder Akrobat. Das konnte in der bildenden Kunst nur deshalb in Vergessenheit geraten, weil ein Menschenalter hindurch in Deutschland die künstlerische Technik als Nebensache angesehen wurde.

Bei den jungen Hamburgern der zwanziger Jahre lässt sich erkennen, dass sie schon als Knaben in die Ausübung der Techniken und in die Beherrschung der Form hineinwuchsen.

Auch in Bezug auf die Auslese der Talente lagen damals die Bedingungen anders als heute. Es war sehr viel schwerer gemacht, den Künstlerberuf zu ergreifen. Nur der unbezwingbare Trieb konnte sich damals durchsetzen. Das ist heute durch Stipendien und Schulen anders geworden. Das Künstlertum gehört gewissermassen zu den Brotstudien. Der bescheidensten und zweifelhaftesten Anlage stehen Thür und Thor offen, und es ist so vieles an der Kunst scheinbar durch blossen Fleiss zu erreichen, fremde künstlerische Gedanken lassen sich so leicht umwandeln und neu einkleiden, dass eine Art breiter Scheinproduktion entstehen konnte, die mit der Kunst nur den Namen gemein hat. Das Ausstellungswesen, heute eine wirkliche Landplage und eine der schwersten Gefahren für die stetige Entwickelung selbst der grössten Begabungen, war damals noch in den

Digitized by Google

ersten unschuldigen Anfängen der Entwickelung begriffen. Julius Oldach hat weder die Bildnisse seiner Eltern noch die seiner Tanten, weder den Stammbaum noch das Bild der Johanniskirche, den Mephisto noch Hermann und Dorothea jemals öffentlich ausgestellt. Er schuf nicht im Gedanken, die die Wirkung, die sein Bild unter viertausend anderen in den ungeheuren Sälen der Jahresausstellung ausüben sollte; was er malte, sollte nur für ihn und die Seinen Geltung haben. Dergleichen wäre heute fast undenkbar.

Es fehlte also den jungen Künstlern in Hamburg damals sowohl der Zwang wie die Verlockung, ihre Arbeiten der Öffentlichkeit zu übergeben.

Ebensowenig wurden sie durch den jährlichen Ansturm fremder und reiferer Kunst aus ihrer Bahn geworfen. Die Zahl der Ideen, die ihnen durch die Anschauung gleichzeitiger Kunst zufloss, war nicht gross, und es lebte in Hamburg kein Meister, der sie in seine Bahnen mit sich gerissen hätte. Den damals in Hamburg tonangebenden Malern der älteren Generation, die ihre Bildung noch meist dem achtzehnten Jahrhundert verdankten, werden sie sich im Bewusstsein der neuen Ziele, denen sie zustrebten, wohl eigentlich überlegen gefühlt haben.

Zeitgenössische Kunst des Auslandes bekamen sie, ein schroffer Gegensatz zu den heutigen Zuständen, so gut wie nie in Original zu sehen. Erst in den dreissiger Jahren drangen die ersten Bilder der neuen niederländischen Schulen nach Hamburg, und die Zeit der reisenden fremden Künstler, die gegen Ende des achtzehnten Jahr-

Digitized by Google

hunderts Hamburg so zahlreich besucht hatten, war vorüber. In den zwanziger Jahren hören wir von keinem französischen Maler in Hamburg. Also auch darin, dass sie von ausländischer Kunst unberührt blieben, unterschieden sie sich von den Führern der älteren Generation. Der Bildnismaler Gröger war in Paris gebildet, und je umfangreicher seine Bildnisse sind, desto deutlicher verraten sie die Einwirkung französischer Vorbilder. Sein bestes leistete auch Gröger, wo er, wie in der Bildnislithographie, keine fremden Ideen verwenden konnte.

Auch die alte Kunst wirkte nur auf einzelne der jungen Leute, und erst nachdem sie sich schon eine grosse Selbständigkeit erworben hatten. Wir begegnen ihren Spuren nur bei Erwin Speckter, der sich in Memlings Lübecker Dombild vertieft hatte, und bei Oldach, der offenbar die germanischen Meister des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts in München sehr genau angesehen hatte.

So konnte von den jungen Leuten in der zeitweisen Abgeschlossenheit Hamburgs ein Jahrzehnt hindurch eine ganz eigenartige deutsche Kunst angestrebt werden.

Dass sie beim ersten Anlauf schon ein hohes Ziel erreichten, haben sie aber nicht in erster Linie den äusseren Bedingungen zu danken, sondern der allgemeinen Zeitstimmung. Zu Anfang der zwanziger Jahre begannen die Nachwehen der Kriege zu verschwinden. Doch die gewaltige Erregung zitterte noch nach, und da das in den Freiheitskriegen erwachte und seiner Eigenart sich

Digitized by Google

wieder bewusst gewordene deutsche Volk auf politischem Gebiet, dem Lande seiner Sehnsucht, sich nicht bethätigen konnte, so suchte die entfesselte Kraft allerorten ein Ventil in der Kunst, und alles Denken und Trachten wurde von dieser nationalen Stimmung getragen.

Die äusseren und inneren Bedingungen lagen mithin bei uns in Hamburg in mehr als einer Beziehung sehr günstig für die Entwickelung einer blühenden heimischen Kunst deutschen Charakters. Aber es fehlten einige der in letzter Linie ausschlaggebenden Faktoren, so dass sie wohl keimen aber nicht gedeihen konnte. Das Publikum verhielt sich gleichgültig, wenn auch ein kleiner Kreis von Kunstfreunden schon vorhanden war, vor allem aber gab es keine Möglichkeit, die Ausbildung zu Hause zu vollenden. Und so ist es gekommen, dass die reiche Fülle von jungem, frischem Talent so wenige dauernde Ergebnisse gezeigt hat. Nur einem, Hermann Kauffmann, war es beschieden, nach einem kurzen Aufenthalt in München sich zu Hause auszuleben.

Um 1830 hatte sich Hamburg fast aller der reichen und starken Begabungen entledigt. Auf deutschen und ausländischen Akademien suchten sie die Bildung, die ihnen Hamburg nicht bieten konnte. Alles drängte in die Kunststädte, und dass Hamburg eine der ersten deutschen Kunststädte hätte sein können und sein müssen, wäre damals den meisten noch weniger annehmbar erschienen als heute. Wir aber müssen heute erkennen, dass in den zwanziger Jahren bei uns die Möglichkeit vorlag, eine eigene deutsche Kunst zu schaffen,

Digitized by Google

die alles besessen hätte, was der an der Akademie herrschenden abging. Äussere Umstände haben es verhindert.

Das Bürgertum des neunzehnten Jahrhunderts war sich der volkswirtschaftlichen Bedeutung der Kunst und seiner eigenen Verpflichtung noch nicht bewusst geworden. Es stand noch im Bann der vorhergehenden Epoche, wo der Fürst allein die Kunst getragen hatte. Dass der König von Bayern, von Sachsen, von Preussen, für die Kunst eintrat, war jedem Bürger selbstverständlich. Dass er in dem Augenblick, wo er die Hand nach der wirtschaftlichen und politischen Macht ausstreckte, auch die Pflicht des Regenten auf seine Schultern zu nehmen habe, kam ihm nicht in den Sinn.

Und so begann in den zwanziger Jahren der grosse Auszug der Begabungen, der bis in die jüngste Zeit fast ununterbrochen angehalten hat, und es wird damals wohl so wenig wie später zum Bewusstsein gekommen sein, wie dieser dauernde Aderlass die Kräfte des Gesamtkörpers unserer Stadt schwächte. Für die jungen Künstler hat sich der Aufenthalt in den Kunststädten fast immer verhängnisvoll erwiesen. Die schon begonnene kräftige Entwickelung wurde abgebrochen. Jeder zufällige Einfluss der Hochschulen begann zu wirken, und es lässt sich nicht behaupten, dass er für die Entwickelung des deutschen Wesens günstig gewesen sei. Von den zwanziger Jahren ab herrschte in München, der führenden Kunststadt, das Vorbild der Florentiner Zeichner, von den vierziger Jahren ab der Einfluss der Belgier, später in wachsendem Umfange der der Franzosen.

Digitized by Google

Ganze Geschlechter deutscher Talente wurden von Lehrern gebildet, die als Schüler oder Schülersschüler der Franzosen wirkten, und regelmässig pflegte als deutsche Art geschätzt und verteidigt zu werden, was aus Paris gekommen und dort einer neuen Phase eben gewichen war. Es gab schliesslich nur noch einzelne deutsche Künstler, und nicht in demselben Sinne eine deutsche Kunst, wie es eine französische oder englische gab. Das Meiste was entstand, war Nachahmung, und es ist ein Naturgesetz, dass keinerlei Nachahmung das Ziel erreicht — sie erfordert nicht so viel Kraftentwickelung wie die originelle Leistung — und dass sie stets mit der Vernichtung der angeborenen Begabung endet. Davon ganz abgesehen, dass sie naturgemäss hinterdreinhinkt und dass ihr von der Ernte nur die Nachlese bleibt.

Das Leben Julius Oldachs zeigt wie an einem Experiment den Einfluss, den der Besuch der Akademien auf unsere Begabungen ausgeübt hat, und die Betrachtung seines Entwickelungsganges ist in dieser Beziehung für uns heute noch lehrreich.

* * *

Die jungen Talente der zwanziger Jahre bildeten in Hamburg verschiedene Gruppen. Vollmer und Morgenstern strebten der Stimmungslandschaft zu. Sie kamen von der Panoramenmalerei der Gebrüder Suhr her. Nahe verwandt war die Entwickelung einer anderen Gruppe, die von Bendixen ausging, der Landschafter Louis Gurlitt, Kiste, Jancke und einiger anderen. Martin und Günther Gensler, die nach verschiedenen Richtungen aus-

Digitized by Google

einandergingen, hatten doch gemeinsam den besonders hamburgischen Zug.

Jacob Gensler zog vielfach hin und her, schloss sich aber später mit Hermann Kauffmann zusammen. Kauffmann selber und die Haeselich wandten sich in Wahlverwandtschaft zu den Münchener Realisten. Ihnen schloss sich später als Maler in Hamburg Otto Speckter an.

Julius Oldach bildete mit Erwin Speckter, Julius Milde und Louis Asher, Jenssen und Wasmann die Hamburger Gruppe der Nazarener. Doch hielten nur die ersten vier persönlich enger zusammen. Als Lithograph ging Otto Speckter aus dieser Gruppe der Nazarener hervor.

Oldach und Erwin Speckter starben früh, Milde zog nach Lübeck und griff, da es ihm an Boden für die künstlerische Bethätigung seines seltenen Talentes fehlte, zur Lehrthätigkeit und zu kunsthistorischen Studien.

Keine dieser und anderer, uns nur dem Namen nach bekannter zahlreichen Begabungen, die zum Teil zu den bedeutendsten ihrer Zeit gehörten, ist es vergönnt gewesen, sich frei zu entwickeln, mit Ausnahme von Kauffmann, dem ein langes Leben beschieden war, und dem die Erfüllung seines Wunsches, aus Hamburg auf die Akademie zurückzukehren, vom Geschick versagt wurde.

Digitized by Google

OLDACHS JUGENDZEIT IN HAMBURG

1804—1821

Über das Leben und Wesen des eigenartigen Menschen, der in Julius Oldach sich enthüllt, ist uns kaum mehr aufbewahrt als einige kümmerliche Daten. Briefe von ihm haben sich bisher nicht gefunden. Die einzige Aufzeichnung, ein Gedicht in seinem Nachlass, wurde von seinem Bruder abgeschrieben, und es scheint, als ob das Original mit den andern Papieren verschwunden sei. Aber dies Gedicht wiegt sehr schwer.

Aus Julius Oldachs Bildern und Zeichnungen spricht ein ernstes, energisches Wesen, das der Erscheinung auf den Grund zu kommen sucht; eine nicht zu ermüdende Arbeitskraft, die die grossen selbstgewählten Schwierigkeiten bis zum letzten Tüttelchen überwindet; eine männliche Festigkeit und Klarheit, der keine Spur von Zweifel oder Sentimentalität anhaftet.

Das Gedicht dagegen ist der Aufschrei einer verschlossenen, einsamen, verzweifelten Seele, die sich unter einer unerträglichen Last dahinschleppt. Was es war, das ihm die Lebensfreude zerstörte, lässt sich nicht deutlich erkennen. Es war nicht bloss, wie man aus seinen Werken der letzten beiden Hamburger Jahre schliessen möchte, das

Digitized by Google

Bewusstsein der im akademischen Studium vergeudeten Zeit und Kraft. Er musste sich jung und stark genug fühlen, das wieder einzuholen. Vielleicht hatte sich das Bewusstsein körperlichen Leidens wie ein Wall zwischen ihm und seinen Wünschen erhoben, vielleicht war es die Ahnung des frühen Todes. Die Verse beginnen als ein Hymnus auf die Liebe, deren Glück ihm versagt sei und schliessen mit einem düstern Ausbruch der Verzweiflung:

Die Thür ist hinter dir verschlossen.
Auf der Verzweiflung wilden Rossen,
Wirst du durchs öde Leben hingejagt.
Da sinkst du in die ew'ge Nacht zurück,
Siehst tausend Elend auf dich zielen,
Im Schmerz dein Dasein nur zu fühlen.
Nur erst im ausgelöschten Todesblick
Begrüsst voll Mitleid dich das erste Glück.

Auf die Fragen, die diese dunklen Worte erwecken, giebt es keine Antwort, solange sich keine Briefe oder andere Aufzeichnungen gefunden haben.

Als Julius Oldach 1830 starb, war er kaum zum Mannesalter herangereift. Die Todesanzeige, die seine Eltern einrücken liessen, enthält ein Stück Biographie:

Am 19. Februar starb unser Sohn Julius Oldach auf seiner Reise nach Italien in München. Sein allzugrosses Streben, in der Malerkunst etwas Ausserordentliches zu leisten, untergrub seine Gesundheit, und er starb an Entkräftung im eben vollendeten sechsundzwanzigsten Lebensjahre in den Armen seiner ihm zur Hülfe geeilten Brüder.

Hamburg, den 1. März 1830.

J. F. N. Oldach
C. M. Oldach, geb. Prediger.

Digitized by Google

Seine Werke verteilen sich über einen Zeitraum von einem Jahrzehnt. Die erste Zeichnung, ein Selbstbildnis, stammt aus seinem sechzehnten, die ersten Ölgemälde, ein Selbstbildnis und das Bildnis seines Vaters, aus seinem siebzehnten Lebensjahre. Und in dieser kurzen Spanne hatte der junge Künstler die tiefsten Wandlungen durchgemacht, hatte sich selbst unter dem Einfluss eines Meisters verloren, der die ganze Jugend hinriss, und hatte eben nach schwerem Kampf sich selber wiedergefunden, als er erlag. Seine Werke gehören zu dem kostbarsten Besitz unserer Sammlungen. Was er für Hamburg und für die deutsche Kunst hätte bedeuten können, wäre ihm ein so langes Lebenslos zugefallen wie seinem Bruder, lässt sich nicht ausdenken. Als kürzlich der französische Maler Raffaëlli in der Kunsthalle seine Bildnisse sah, rief er aus: Das hat Ingres nicht besser gemacht.

Für den Kunstfreund in Hamburg sind Julius Oldachs Werke nicht nur als Einzelleistungen wichtig. Was wir besitzen, giebt heute schon eine Vorstellung von dem Grad, Umfang und Charakter seiner Begabung und gewährt zugleich einen Einblick in die Entwickelung einer genialen Anlage. Es lässt sich ohne Schwierigkeit verfolgen, wie Oldach in der Heimat unabhängig aufwächst, wie der Einfluss des akademischen Studiums ihn zurückbringt, wie er bei jedem längeren Aufenthalt in der Heimat in die ihm natürlichen Bahnen wieder einlenkt.

Julius Oldach wurde am 17. Februar 1804 in Hamburg geboren. Sein Vater war ein wohlhaben-

Digitized by Google

der Bäckermeister, der sich eines grossen Ansehens erfreute. Wir finden ihn 1835 auf dem Regentenbildnis von Julius Milde: Senat und Bürgerschaft beschliessen, dem englischen Ministerresidenten Colquhoun das Ehrenbürgerrecht zu verleihen. Unter den Aquarellstudien dazu im Besitz des Vereins für Hamburgische Geschichte fällt sein ausdrucksvoller Kopf auf (abgebildet im „Bildnis in Hamburg" Bd. 2, S. 157). Julius Oldach hat seinen Vater mehrfach gemalt und gezeichnet und hat seine charakteristischen Züge in leiser Übertreibung dem Mephisto in der Schülerscene gegeben. Vater Oldach war keine gewöhnliche Natur. Seine energischen Züge, die er seinen Söhnen vererbt hat, treten im höchsten Masse verfeinert bei seinem Sohn Julius auf. Die Mutter war eine stille, liebenswürdige Natur von grosser Güte und Milde, aber dabei sehr entschieden. Ihr Bild zeigt feine aristokratische Züge, namentlich in dem feingeschnittenen Munde mit der kurzen Oberlippe. Das Leben der Familie hat uns Julius Oldach gelegentlich des silbernen Hochzeitsfestes der Eltern ausführlich geschildert auf dem „Stammbaum". (S.d.) Es war das eines wohlhabenden Hamburger Bürgerhauses aufstrebender Tendenz.

Bis zu seinem siebzehnten Jahre blieb Julius im Elternhause, dann zog er auf drei Jahre nach Dresden.

Für das Verständnis jedes wirkenden Menschen, vor allem des Künstlers, liegt ein Schlüssel in den ersten Gedanken und Thaten der ihrer Kraft sich bewusst werdenden Seele. Noch pflegt die Macht der Lehre die eingeborene Kraft von ihrer ur-

Digitized by Google

sprünglichen Richtung nicht abgelenkt zu haben. Ohne den Widerstand der Überlieferung und der Umgebung zu fühlen oder nur zu ahnen strebt die Neigung in gerader Linie dem der Kraft bestimmten Ziel zu. Mag es auch nicht erreicht werden, es lässt sich doch klarer erkennen als in den Werken der folgenden Epoche, wo die bestehenden Mächte ihren Einfluss geltend gemacht haben. Erst nach Überwindung dieses Hemmnisses pflegt die Begabung in ihr vorgeschriebenes Bett wieder einzulenken.

Es ist deshalb wichtig für eine lokale Gemäldesammlung, nach den Erstlingswerken der Talente Ausschau zu halten. In einem Zeitalter, das der freien Entfaltung ungünstig ist, pflegen diese Inkunabeln wohl das Beste zu sein, was die Begabungen überhaupt hervorbringen. Für eine bestimmte Art malerischer Talente scheint dies im neunzehnten Jahrhundert fast die Regel zu sein.

Aus der ersten Jugend Julius Oldachs, die bis zu seinem siebzehnten Jahre zu rechnen ist, das heisst bis zu seinem Eintritt in die Dresdener Akademie, sind vier Arbeiten erhalten, eine Zeichnung und drei Ölgemälde.

Nach der Überlieferung hat er in Hamburg den Unterricht Hardorffs und Suhrs genossen. Hardorff war ein vielseitig begabter Akademiker, der in Hamburg nicht recht zur Entwickelung gekommen ist. Die Akademie scheint seine Kräfte gebrochen zu haben. Ph. O. Runge, sein Schüler, hatte diese Lage erkannt, als Hardorff noch in den besten Mannesjahren stand. Fragt ihn, rief er einmal aus, ob die Akademie nicht in ihm ein grosses Talent

Digitized by Google

gemordet hat. Von Hardorffs Gemälden scheint wenig erhalten zu sein. Für die Beurteilung von Oldachs Erstlingswerken kommt sein Bildnis des Rektors Gurlitt am ehesten in Betracht (eigenhändige Wiederholung kleinen Formats im Besitz der Kunsthalle). Christoffer Suhr befand sich in ähnlicher Lage wie Hardorff. Auch er war akademisch erzogen, doch scheint er in Weitsch, dem Braunschweiger Landschaftsmaler, einen Lehrer gehabt zu haben, der ihm für eine selbständige Beobachtung der Landschaft die Augen öffnete. Nach Hamburg zurückgekehrt, entwickelte er sich namentlich als Panoramenmaler, und die von alten Vorbildern unabhängige Art, Natur zu sehen, die er in diesen Panoramen beweist, dürfte vielleicht auf den Einfluss des für seine Zeit ungewöhnlich selbständigen Weitsch zurückgehen. Sonst war Suhr bekanntlich als Lehrer und als Bildnismaler thätig und verlegte Hamburgensien.

Wann Oldach den ersten Unterricht erhalten hat, wissen wir nicht. Offenbar früh, denn sein erstes Selbstbildnis, das aus seinem sechzehnten Lebensjahre stammt, verräth eine langjährige Schulung. Über die Methode seiner Lehrer ist nichts bekannt, und Oldachs erhaltene Arbeiten geben darüber keinen Aufschluss. Nur das lässt sich erkennen, dass er viel nach der Natur gezeichnet haben muss. Auf Suhrs Panoramen dürfte seine ausgesprochene Neigung für die Landschaft zurückgehen und auch vielleicht die grosse Unbefangenheit, mit der er die verschiedensten und zu seiner Zeit nicht beliebten Stimmungen wählte. Suhrs Panoramen, die auf Täuschung ausgingen, hatten

Digitized by Google

Kreidezeichnung 1819—1820 Kunsthalle

SELBSTBILDNIS AUS DEM 15. BIS 16. LEBENSJAHRE

Digitized by Google

seine und seiner Schüler Augen vom Vorbild Ruysdaels befreit. Unmittelbar aber erinnern Oldachs Jugendarbeiten nirgend an die uns bekannten Werke seiner beiden Hamburger Lehrer.

Das Selbstbildnis aus seinem sechzehnten Jahre, eine grosse Kohlenzeichnung, enthält schon den ganzen Oldach. In den grossangelegten Zügen herrscht noch eine weiche knabenhafte Rundung, aber die Augen, die das Bild aus dem Spiegel geholt haben, blicken schon sehr kühn in die Welt, und die noch schwellenden Kinderlippen beginnen schon, das festere Wesen des Jünglings fühlen zu lassen. Offenbar hat der Knabe mit grosser Anspannung Alles, was er fühlte, auszudrücken versucht, und er zeigt sich der Wiedergabe rein materieller Dinge, wie des reichen trockenen Haares, ebenso gewachsen wie der des seelischen Ausdrucks.

Auf diese Zeichnung folgen in der ersten Hamburger Jugendzeit noch drei Ölgemälde: ein Selbstbildnis, das Bildnis einer Schwester und das seines Vaters.

Dieses erste gemalte Selbstbildnis muss sehr früh entstanden sein. Es zeigt die Züge eines Jünglings, der mitten im körperlichen Wachstum steht. Die Schultern sind noch schmal, aber der Kopf hat schon die Rundung der Knabenjahre verloren, in seinen mageren, feinen Formen spricht sich die endgültige Gestalt des vornehmen Langschädels bereits deutlich aus. Allem Anschein nach hat Oldach dies Bild mit siebzehn Jahren gemalt. Es dürfte auch sein erstes Ölbild gewesen sein, sicher hat er es vollendet, ehe er das Bildnis des Vaters in Angriff nahm.

Digitized by Google

Ölgemälde Privatbesitz

SELBSTBILDNIS AUS DEM 17. LEBENSJAHRE

Digitized by Google

Gegen die Kreidezeichnung aus dem Jahre vorher fällt ein erheblicher Fortschritt der körperlichen, seelischen und künstlerischen Entwickelung auf. Die Züge haben das Knabenhafte fast verloren. Während auf der Kreidezeichnung das Auge noch etwas unerwacht und kindlich blickt und die Stirn trotz des aufmerksamen Blicks in den Spiegel noch glatt liegt, hat auf dem kleinen Ölbilde der Blick etwas Eindringendes, fast Bohrendes erhalten, das durch die senkrechten Falten der Stirn noch verstärkt wird. Ein ähnlicher Wandel spricht sich im Zug des fester geschlossenen Mundes aus, die Lippen scheinen magerer geworden, der Mundwinkel, straffer angezogen, wirft einen leichten, senkrechten Schatten, der schon von Kampf erzählt. Und während auf der Kreidezeichnung der Kopf noch gleichmässig beleuchtet ist und nur am Kinn einen leichten Reflex des Kragens zeigt, ist auf dem Ölbild ein Problem des Helldunkels gestellt und gelöst. Es kommt dann noch, was sich nicht vergleichen lässt, der eigenartige und sehr zarte Ausdruck für die Farbe hinzu.

Der junge Künstler steht, Palette und Malstock in der Rechten, den sehr feinen Pinsel in der Linken, in dreiviertel Profil gesehen vor der Staffelei, die auf dem Bilde nicht sichtbar wird. Er hat genau wiedergegeben, was er im Spiegel sah, daher die Umkehrung der Handthätigkeit. Den Hintergrund bildet die Ecke des Zimmers, in der die rötliche Umrahmungsfläche der Nische gegen die grüngraue Wand stösst. Die Nische selber trägt wieder den graugrünen Ton der Wand.

Zuerst überraschen die selbständige Zeichnung

Digitized by Google

und die feinfühlige Wiedergabe der Beleuchtung. Sehr zart ist der schwache Reflex im Schatten der linken Wange ausgedrückt und der Schattenhauch auf der Stirn. Mund und Kinn zeugen von einer seltenen Kraft des Formengefühls, und das trockene Haar ist sehr fein gezeichnet. Wie selbständig Oldachs Auge die Farbe empfindet, lehrt der Vergleich des frischen, lebendigen Fleischtons mit den Bildern Hardorffs, Suhrs oder Grögers. Bei Oldach handelt es sich nicht um ein Rezept, er weiss noch nicht auswendig, wie man es machen muss, sondern er sucht für jede Empfindung den eigenen Ausdruck. — Sehr schön steht auch das Braun der Palette in dem feinen Gesamtton.

Mit den Bildern seiner Lehrer Hardorff und Suhr hat Julius Oldachs Selbstbildnis gar keine Ähnlichkeit, und es ist auch in Farbe und Auffassung ganz anders als die Bildnisse des damals in Hamburg sehr beliebten und vielbeschäftigten Gröger. Es dürfte, nebenbei, sehr schwer sein, auf einem Bildnis Grögers, der doch in Paris studiert hatte, eine so zarte, sicher gezeichnete Hand zu finden, wie Oldach sie hier bemeistert hat. Auch die Probleme der Beleuchtung interessieren Gröger nicht entfernt so stark wie Oldach.

Für die ursprüngliche Begabung seines Auges liefert dieses bescheidene Bildnis den vollgültigen Beweis. Es ist im Prinzip besser als alle Bildnisse der älteren Generation, die damals in Hamburg thätig war, und das will etwas sagen, denn Gröger gehört doch in seinen besten gemalten und lithographierten Bildnissen zu den bedeutendsten deutschen Künstlern seiner Zeit.

Digitized by Google

Auch das Bildnis von Oldachs Vater muss noch in das siebzehnte Jahr des Künstlers gesetzt werden. Es ist freilich so wenig datiert wie die ersten Selbstbildnisse, und während bei diesen die Datierung keinem Zweifel unterworfen ist, giebt das Lebensalter des Vaters keinen sicheren Anhalt. Alle äusseren Umstände müssen deshalb für die Datierung in Betracht gezogen werden.

Nach den gedruckten Quellen soll Julius Oldach um 1820 überhaupt noch nicht gemalt haben. Die kurze Biographie im Neuen Nekrolog, die auf Angaben der Familie zurückgeht, berichtet, dass Julius Oldach erst 1824 nach seiner Rückkehr von Dresden mit der Ölmalerei begonnen habe. Dem widerspricht das eben behandelte Selbstbildnis, dass ihn noch in derselben Knabentracht wie auf der ersten Kohlenzeichnung und mit nur wenig reiferen Zügen darstellt. Die datierten Selbstbildnisse von 1824 und 1825 (S. 65) geben die bekannten Züge in so viel reiferem Stadium, dass das gemalte Selbstbildnis unmöglich nur um ein Jahr früher angesetzt werden kann. Die Nachricht erweist sich mithin als nicht ganz genau. Es wäre auch sehr auffallend, wenn eine Begabung wie Oldach, die gerade an der Bewältigung technischer Schwierigkeiten Gefallen fand, sich nicht schon sehr früh mit dem Material der Ölfarbe vertraut gemacht hätte. Dass in dieser Zeit der Gährung sehr junge Leute hervorragende Werke schaffen konnten, beweisen des sechzehnjährigen Erwin Speckters köstliche Bildnisse seiner Eltern. (S. Das Bildnis in Hamburg. Bd. II.)

Oldachs Bruder, der 1898 verstorben ist, war

Digitized by Google

Ölgemälde 1821 Kunsthalle

DER VATER DES KÜNSTLERS

Digitized by Google

sich nicht ganz sicher. Anfangs meinte er, dass das Bildnis des Vaters wie das der Mutter und der Tanten im Jahre 1824, also nach der Dresdener Zeit entstanden sei. Später glaubte er sich zu erinnern, dass es noch aus der Zeit vor dem Dresdener Aufenthalt stammte.

Ein sorgfältiger Vergleich mit dem Bildnisse der Mutter von 1824 giebt dieser zweiten Annahme recht. Wären beide Bildnisse in derselben kurzen Zeit entstanden, so wäre es unerklärlich, weshalb sie nicht als Seitenstücke aufgefasst sind. Weder in der Stellung noch in der Anordnung und in der Farbe entsprechen sie einander. Vor allem aber stehen sie in der künstlerischen Anschauung weit auseinander. Das Bildnis des Vaters ist noch wesentlich Zeichnung, das der Mutter und der Tanten ist schon wirkliche Malerei. Die Annahme, dass in derselben kurzen Zeit von acht Monaten diese in der malerischen Anschauung grundverschiedenen Werke entstanden sein könnten, lässt sich nicht halten.

Es bleibt also nur die Möglichkeit, dass das Bildnis des Vaters noch in der ersten Hamburger Zeit, also um 1820—1821 entstanden ist.

Obwohl es, mit dem Bildnis der Mutter verglichen, noch Zeichnung in Ölfarbe ist, man möchte es fast Grau- in Graumalerei nennen, zeugt es doch von einem koloristisch sehr feinbegabten Auge. Wie der graue Rock auf dem graugrünen Grund steht, das ist fast ein Kunststück.

Auf den ersten Blick wirkt die Anordnung beinahe steif und ungeschickt. Aber man fühlt doch bald, dass sie genau so beabsichtigt ist, um den

Digitized by Google

Eindruck des Ernstes, fast der Strenge, zu erwecken. Kopf und Körper sind ganz von vorn gesehen, der Blick ist fest geradeaus gerichtet und die Beleuchtung trifft die Gestalt fast von vorn. Nur ein wenig Schatten liegt auf der linken Seite des Gesichts. Man sieht, es ist keiner Schwierigkeit aus dem Wege gegangen.

Dieses Gesicht ist das Werk einer Begabung, die das Zeichnen eigentlich nicht erst zu lernen brauchte. Mit staunenswerter Sicherheit sind in dem gleichmässigen Licht die Schläfen, die Wangen und das Ohr verkürzt, die Zeichnung des Mundes folgt der Form mit eisernem Willen, der Blick der Augen lässt die ernste Tüchtigkeit des Mannes fühlen, in dem der Künstler den Vater sieht und ausdrücken will; dies ganz schlichte Bildnis des ehrsamen Bäckermeisters erhält dadurch etwas geradezu feierliches.

Gleichzeitig mit dem Bildnis des Vaters dürfte das im Privatbesitz befindliche lebensgrosse Bildnis der ältesten Schwester des Künstlers entstanden sein, vielleicht ist es noch etwas früher anzusetzen. Von einem ähnlichen graugrünen Grunde hebt sich der jugendliche Kopf im reichen Lockenschmuck ab. Über dem weissen Tüllkragen, der den ausgeschnittenen Hals deckt, liegen zwei Reihen geschliffener schwarzer Perlen. Das Kleid ist dunkel erdbeerfarben mit schwarzer Einfassung.

Bei näherer Betrachtung lässt sich erkennen, dass der Künstler mit der Technik der Malerei bei dem lebensgrossen Format noch einige Schwierigkeiten hatte. Einzelne Stellen der Schattenpartien wirken etwas verschmiert. Auch ist die Zeichnung

Digitized by Google

der Augen noch hart. Aber alles Wesentliche ist sehr tüchtig.

Aus diesen wenigen Jugendwerken Oldachs spricht eine vielseitige Begabung, deren Hauptmerkmale Ernst, Kraft, Unabhängigkeit und zarte, tiefe Empfindung und ein seltenes koloristisches Gefühl sind. Die ersten Lehrer hatten diese Eigenschaften durch ihren Unterricht nicht verdorben. Alle drei erhaltenen Werke weisen darauf hin, dass der Jüngling in seinem Studium nicht auf die Erlernung der Manier eines andern, sondern auf die Ausbildung der eigenen Kraft gelenkt war. Ein fast dreijähriger Aufenthalt in Dresden unterbrach diese Entwickelung.

Digitized by Google

DRESDEN

1821—1823

Im „Neuen Nekrolog“ von 1830, dessen Notiz über Julius Oldach wohl auf Angaben des Vaters zurückzuführen sind (es wiederholen sich Ausdrücke, die sich auch in der Todesanzeige finden), wird von der Dresdener Studienzeit nicht viel gesagt. Julius Oldach habe sich dort an der Akademie zum Historienmaler ausbilden wollen, im Herbst 1823 sei er nach Hamburg zurückgekehrt in dem Bewusstsein, seine Zeit aufs Beste ausgenutzt zu haben.

In den — unvollständig erhaltenen — Matrikeln der Dresdener Akademie kommt Julius Oldachs Name nach amtlicher Auskunft nicht vor. Dagegen finden sich Hinweise auf ihn in den Ausstellungskatalogen der Akademie von 1821 und 1822. Im ersten Jahre stellt er einen Akt nach Matthäi, Kreidezeichnung auf farbigem Papier, im folgenden Jahre die Büste des Apoll von Belvedere aus; beidemal unter der Rubrik „Kunstschule bei der königlichen Akademie unter Leitung der Professoren Seifert und Richter und des Zeichenmeisters Edlinger“. Das Verzeichnis von 1823 nennt seinen Namen nicht mehr.

Digitized by Google

In diesen kurzen Notizen liegt etwas wie eine Bestätigung der Andeutung aus dem Nekrolog, dass Oldach in Dresden nicht gemalt habe. Hätte er eine Arbeit in Öl zur Verfügung gehabt, so würde die Schule sie dem Publikum kaum vorenthalten haben. Von den gleichzeitig mit ihm in Dresden studierenden Hamburgern stellten 1822 Koopmann und Heinrich Schulz Ölbilder aus.

Mit Sicherheit nachweisbar ist bisher aus den Dresdener Jahren nur eine Handzeichnung, die die Jahreszahl 1822 trägt, im Besitz der Kunsthalle. Es ist das Bildnis eines jungen Mannes, eine Bleistiftstudie auf grauem Papier. Der Unterschied gegen die erste Zeichnung der Hamburger Zeit und die drei Jahr später in München gezeichneten Köpfe ist sehr gross. Es liegt etwas elegantes, schulmässiges in der Auffassung und in der Ausführung. Man würde Oldach nicht darin erkennen. Das erste Selbstbildnis des Knaben war viel mehr er selbst.

Diesem Blatte nahe verwandt ist eine andere Zeichnung, die die Kunsthalle aus demselben Nachlasse besitzt, ein sehr ausdrucksvoller Jünglingskopf in langem, dunklem Haar, das glatt herabhängt. Der Blick der grossen Augen ist aufwärts gerichtet, der kräftige Mund fest geschlossen. Es liegt die Melancholie über diesem Antlitz, die bei begabten Menschen im Uebergangsalter auftritt. Man möchte an einen Kameraden Oldachs, einen jungen Maler oder Bildhauer denken. Das graue Papier, der weichere Bleistift, der auf starke Gegensätze von Hell und Dunkel führt, einzelne weiss gehöhte Partien weisen auf die frühe Zeit, wo der

Digitized by Google

junge Künstler noch malerische Ausdrucksmittel auch in der Zeichnung anstrebte. Die Zeichnungen der Münchener Zeit sind mit spitzestem Bleistift auf weissem Papier ausgeführt.

Das ist alles, was sich über diese wichtige Episode finden liess. Es ist dies sehr zu bedauern, denn der Künstler selbst scheint nach der oben angeführten Wendung aus dem Neuen Nekrolog mit den Ergebnissen seiner Studien zufrieden gewesen zu sein. Sicher war es eine angeregte Zeit für ihn, denn Dresden erfreute sich damals besondern Zuspruchs von Hamburg. Gerdt Hardorff junior, der Sohn von Oldachs erstem Lehrer in Hamburg, wird 1820 in Dresden erwähnt, und 1822 und 23 stellen dort als Schüler der Akademie Adolph Loesser, Louis Asher, Heinrich Schulz, Koopmann und Porth aus, eine ganze Kolonie von Hamburgern, wie sie sich wenige Jahre später in München bildete.

Wie weit ihn der Unterricht der Akademie und der Besuch der Kunstsammlungen gefördert hat, lässt sich nicht erkennen, da mit Ausnahme der beiden kleinen Bildniszeichnungen keine Arbeiten aus dieser Zeit aufzufinden waren. Einen Fortschritt über die ersten Hamburger Jugendarbeiten hinaus verraten sie nicht. Was er in Dresden ausstellte, die Kopie einer Handzeichnung und die Zeichnung nach Gips, erlaubt keine Schlüsse auf ein direktes Naturstudium.

Über die Verhältnisse in Dresden sind wir aus verschiedenen Quellen unterrichtet.

Die verkümmernde Tradition des achtzehnten Jahrhunderts herrschte an der Akademie unum-

Digitized by Google

schränkt und liess das Neue nicht aufkommen, wo sie es verhindern konnte.

Ausführlich hat sich Ludwig Richter in seinen Lebenserinnerungen über den akademischen Unterricht jener Epoche ausgelassen. Er war ein Jahr älter als Oldach und schildert die Zustände, die kurze Zeit vor Oldachs Ankunft im Unterricht herrschten. Er erzählt:

„Das Zeichnen auf der Akademie nach Originalen (das heisst nach Originalzeichnungen: Oldach stellte einen Akt nach Matthäi aus, s. o.) und später nach Gips wurde damals ebenfalls sehr mechanisch getrieben. Auge und Hand wurden indes geübt, obwohl ich nicht wusste, worauf es denn eigentlich ankam. Man lernte eben einen Umriss machen und bemühte sich, eine schöne Schraffierung herauszubringen. Dass es sich um den Gewinn einer gründlichsten Kenntnis des menschlichen Körpers und um ein feines Nachempfinden der Schönheit dieser Form handle und deshalb um eine möglichst strenge, genaue Nachbildung zu thun sei, das wurde mir nicht und wohl den Wenigsten klar. Es war mehr eine mechanische Kopistenarbeit, und die Antike wie das Modell wurden von dem Lehrer in konventionelle Formen gebracht, ziemlich ebenso, wie es Zingg mit den landschaftlichen Gegenständen machte. Jedoch regte sich in den oberen Klassen unter einigen der begabteren Schüler bereits ein anderer Geist, welcher der landesüblichen Lehrmethode ganz entgegengesetzt war."

Es war der erste Wellenschlag des Nazarenertums, der von Wien aus nach Dresden drang.

Digitized by Google

Richter vergisst nicht zu erwähnen, dass die Professoren vor dem „altdeutschen Unsinn“ warnten. Das alte Zopftum sei zwar im Absterben gewesen, habe aber in olympischer Sicherheit den tollen Rausch der Sprösslinge belächelt.

Richter hat schwer unter diesem Zwang gelitten, der ihn vom Studium der Natur mit aller Macht fern hielt. Beim Landschafter Zingg hatte er lernen müssen, „Baumschlag in der gezackten Eichenmanier und der gerundeten Lindenmanier“ zu schreiben, wie man Buchstaben lernt. Später wurde es noch schlimmer unter Schubert, der, um seine Methode des Baumschlags deutlich zu machen, Modelle aus Papier herstellte.

„Wenn ich an diese beengenden Zustände denke,“ sagt Richter, „so begreife ich wohl, wie schwer es war, sich aus den Banden solcher durch Autorität und Tradition sanktionierter Irrtümer herauszuwinden. Ein dunkles Gefühl im Innern verlangte das einfach Wahre, Naturgemässe, aber — die Not des Lebens, die Abgeschlossenheit in dem engen Kreise des Hauses und die Autoritäten, denen ich vertraute, hielten die klare Erkenntnis des Rechten zurück und damit den Mut, sich von alledem zu befreien.“

Einige Jahre später klagt ein junger Hamburger, der die Dresdener Akademie besucht, seinem alten Lehrer Hardorff in Hamburg ausführlich sein Leid. Die Akademie fördere ihn nicht; er müsse genau die Manier seines Lehrers nachzuahmen lernen. Es wäre nicht auszuhalten, wenn er nicht ausserhalb der Akademie für sich Naturstudien mache. Es war also bis 1824, wo Oldach

Digitized by Google

nach Hamburg zurückkehrte, an den von Richter gekennzeichneten Zuständen nichts geändert. Das neue Leben, das die Landschafter Friedrich und Dahl in Dresden vertraten, und das durch einzelne Schüler der Nazarener hingetragen wurde, bewegte sich ausserhalb der Mauern der Akademie.

Vielleicht erlaubt die Bemerkung im Nekrolog, Julius Oldach sei mit dem Bewusstsein zurückgekehrt, seine Zeit aufs Beste ausgenutzt zu haben, den Schluss auf Privatstudien. Die Akademie wird nicht erwähnt, und später wendete sich der Künstler zur Fortsetzung seiner Studien nicht nach Dresden sondern nach München.

Digitized by Google

HAMBURG

1824

Die acht Monate seines Aufenthalts in Hamburg um 1824 müssen für Julius Oldach von sehr grosser Bedeutung gewesen sein. Allem Anschein nach hatten sie auf seine Entwickelung einen entschiedeneren Einfluss als die Dresdener Jahre.

Wer in Dresden seinen Verkehr gebildet hat, wissen wir nicht. Von seinen Landsleuten, die mit ihm zugleich die Akademie besuchten, sind uns Loesser und Schulz ganz unbekannt, Porth hat nachher in Hamburg als Bildnismaler und als Förderer des Turmbaues von St. Nicolai eine Rolle gespielt, Louis Ashers Wirken als Bildnismaler und geistreicher Gesellschafter ist unvergessen. Aber wie weit sie mit Oldach verkehrten, wie weit sie ihn angeregt haben, lässt sich nicht mehr erkennen.

Und doch pflegt ja der junge Student wie der junge Künstler auf der Hochschule die kräftigste Förderung vom Umgange mit Altersgenossen gleichen Strebens und gleicher Gesinnung zu empfangen. Im Verkehr mit ihnen erst wird er sich des eigenen Inhalts und des eigenen Willens bewusst, und es bildet, festigt und klärt sich im Austausch

Digitized by Google

der geistige Besitz der neuen Generation. Oft spielt daneben eine geringere Rolle, was von der lehrenden Generation empfangen wird.

Dieser herzliche Umgang mit gleichstrebenden Altersgenossen sollte Julius Oldach zuerst, wie es scheint, in Hamburg beschieden sein. Er fand ihn im Hause der Speckter durch Erwin, der zwei, und Otto, der fünf Jahre jünger war als er.

Das Oldachsche und das Specktersche Haus sahen sich nicht ähnlich. Bei Oldachs ging es schlecht und recht nach altem Brauche her. Was wir von den Familiengliedern wissen, was wir aus äusseren Umständen schliessen, lässt ein starkes gefestigtes Wesen erkennen, das als Ganzes und in seinen einzelnen Gliedern feste Bahnen wandelt. Dabei nirgend Beschränktheit und Verknöcherung. Dem Genie, das in diesem Kreise aufsteht, werden keinerlei Hindernisse in den Weg gelegt. Julius Oldach erhält schon als Knabe den besten Unterricht und wird als Siebzehnjähriger auf die Akademie gesandt. Es wird nicht von ihm verlangt, dass er so bald wie möglich erwerben solle. Als Julius Oldach starb, scheint er noch kein Bild im Auftrag gemalt oder verkauft zu haben. Wie stolz und freudig er sich in der Gemeinschaft dieser Familie bewusst war, beweist, wenn es neben all den Bildnissen der Seinen eines Beweises bedürfte, die Einfügung des Bäckerkringels in sein Monogramm, das Monogramm eines Corneliusschülers! Auch den übrigen Söhnen wird kein Hindernis bereitet, wenn sie als Arzt oder Kaufmann in eine andere Gesellschaftsklasse eintreten wollen, und Ferdinand Oldach hat in hohem Alter, fast als

Digitized by Google

Achtzigjähriger, die Frische bewiesen, das väterliche Gewerbe aufzugeben und sich ein neues Leben zu schaffen. Das Ganze ist ein erquickendes Bild von Stetigkeit und fester Lebensführung, der jede Spur von Beschränktheit abgeht, und die heranwachsenden Kinder müssen viel Anregung ins Haus gebracht haben.

Zu diesem, in sicherem Bett fliessenden Strom, steht der Lebenslauf Michael Speckters, des Vaters von Erwin und Otto, in einem Gegensatz. Er hat das accidentierte einer Künstlerlaufbahn. Michael Speckter hatte von Jugend auf starke künstlerische und litterarische Interessen, zeichnete, schriftstellerte, war in günstiger Zeit Kaufmann geworden, hatte sich eine grosse Sammlung von Kupferstichen angelegt und gründete 1818 die erste Steindruckerei in Hamburg.

Dies wechselvolle Leben gab dem Hausvater eine Fülle persönlicher Beziehungen zu Männern aller Klassen und Berufe, die ein ehrsamer Bäckermeister nicht haben konnte, auch wenn er, wie Vater Oldach, am politischen Leben der Stadtgemeinde teilnahm. Bei Speckters gehörte Herterich, ein Künstler und Mann der Gesellschaft, zur Familie. Alle Sammler und Kunstfreunde gingen aus und ein, darunter keine geringeren als Rumohr und Harzen. In diesem Kreise wurde damals der Hamburger Kunstverein gegründet. Die beiden Knaben, die in diesem Hause aufwuchsen, nahmen schon als Kinder eine Fülle von Bildungsstoff auf, der nie über die Schwelle des Oldachschen Hauses getragen wurde. Mit alter Kunst waren sie von der ersten Dämmerung des Bewusstseins vertraut,

Digitized by Google

in der Werkstatt des Vaters erlebten sie die lebendige Kunst, und durch Leonhard Wächter (Veit Weber), ihren Lehrer und durch die Interessen ihrer Eltern wuchsen sie in die Litteratur hinein. Sie lebten in Goethe.

Was es für sie bedeutete, einen Kameraden wie Julius Oldach zu bekommen, mit welcher Anziehungskraft das Specktersche Haus und die Speckterschen Knaben umgekehrt auf Julius Oldach wirkten, kann man sich leicht ausmalen. Ein äusseres Zeugnis haben wir in einem Bildnis der drei jungen Leute von 1824, das im 2. Bande des „Bildnis in Hamburg" Seite 126 veröffentlicht ist. Erwin Speckter legt hier seine Arme um die Schultern seines Bruders und seines Freundes. Ein andermal zeichnet Erwin seinen Freund und sich selbst, wie sie in einem Hofe nach der Natur zeichnen (Das Bildnis in Hamburg, Bd. II, S. 128).

Dass Julius Oldachs Bildnisse der Tanten und der Mutter 1824 in Hamburg entstanden sind, ist durch den Nekrolog und durch die Aussage des Bruders bezeugt. Doch wenn die Tradition auch fehlte, würden wir sie keiner andern Epoche zuschreiben dürfen. Ein Jahr später setzte in Hamburg der nazarenische Einfluss bereits ein, der Erwin Speckter von Overbecks Vorbild abhängig macht, und die datierten Bildnisse, die Oldach 1828 nach seiner Rückkehr aus München malte, sind in der Technik, in der Farbe und in dem Grade des Interesses an der Erscheinung so grundverschieden, dass es uns unmöglich erscheint, die drei Frauenbildnisse hier einzureihen.

Am nächsten sind sie, so weit sich bis jetzt

Digitized by Google

Ölgemälde 1824 Kunsthalle

DIE MUTTER DES KÜNSTLERS

Digitized by Google

erkennen lässt, den Bildnissen verwandt, die in Hamburg von Erwin Speckter, vielleicht nicht ohne Erinnerung an intime Bildnisse von Jacob Tischbein, gewagt wurden. Wir besitzen als Geschenk des Herrn Cordes ein sehr liebenswürdiges Bildnis einer älteren Dame von Jacob Tischbein, das im Format und in der Anordnung ungefähr den Bildnissen der Eltern von Erwin Speckter entspricht. Der Unterschied liegt ebenso sehr in dem Wesen der dargestellten Menschen, wie in dem der Künstler. Die alte Dame bei Jacob Tischbein gehört einem repräsentierenden Geschlecht von aristokratischer Lebenshaltung an, sie sitzt sehr aufrecht und verschmäht selbst in der Ruhe das Sichgehenlassen, ihre wohlgepflegte rechte Hand liegt zierlich auf einem weissen Tuch im Schooss, die linke blättert in einem Buche, ein seidener Vorhang, ein geschnitzter Lehnstuhl gehören als Dekoration zu einem solchen Geschlecht. (Abgebildet im Bildnis in Hamburg, Bd. II, S. 41). Die Eltern Speckters tragen die entgegengesetzte Haltung, sie geben sich ganz ohne Apparat, sie lassen sich gehen, die Mutter bezeichnender Weise etwas weniger als der Vater, obgleich sie als arbeitsame Bürgersfrau den Strickstrumpf in den Händen hält.

Es lässt sich wohl vorstellen, wie der Verkehr mit Erwin Speckter und der Anblick der Gemälde des um zwei Jahre jüngeren Kameraden auf Julius Oldach wirkte. Es musste ihn drängen, sich als Maler auf demselben Gebiete aufs neue einzusetzen, wo seine Entwickelung durch das Studium auf der Akademie drei Jahre vorher abgebrochen war. Er hat nicht etwa Erwin Speckter nachgeahmt.

Digitized by Google

Ölgemälde, Hamburg 1824 Kunsthalle

TANTE ELISABETH

Digitized by Google

Es liegt nahe, im Bildnis der Mutter das erste in dieser Epoche entstandene Werk Julius Oldachs zu sehen. Der Abstand von dem Bildnis des Vaters um 1820 ist sehr gross. Zwei oder drei Jahre Entwickelung dazwischen wollen nicht zuviel erscheinen. Anordnung, Auffassung und Farbe sind ganz verschieden und das künstlerische Ausdrucksvermögen steht beim Bildnis der Mutter auf einer sehr viel höheren Stufe.

In einer Äusserlichkeit mutet das Bildnis der Mutter noch ziemlich altertümlich an, die Ecken sind noch immer im Zirkelschlag ausgemalt, wie das im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert vielfach üblich war. Dieselbe Einfassung findet sich noch beim Bildnis der Tanten. Nach seiner Rückkehr von München giebt der Künstler sie auf.

Aber von dieser altertümelnden Einfassung, die Gröger und andere gleichzeitige Maler längst aufgegeben hatten, und die einen äusserlichen aber starken Beweis liefern, dass Oldach in Dresden von der nazarenischen Richtung noch nicht berührt worden war, sind die Bilder der Mutter und der Tanten die That eines Jünglings, der seine eigenen Wege ging.

Gegen das Bildnis des Vaters zeigt das der Mutter in der Beobachtung der Phänomene und in den Ausdrucksmitteln einen grossen Fortschritt: alle Materie, das welke Fleisch, die lose fallenden Spitzen, das Atlasband, die Seide des Kleides kommt völlig zu ihrem Recht, und das Spiel der Lichter auf dem Fleisch, die Luft zwischen den Wangen und der Spitzenhaube sind überzeugend ausgedrückt, wo auf dem Bilde des Vaters alles noch wesentlich Zeichnung war.

Digitized by Google

Ölgemälde 1824 Kunsthalle

TANTE KATHARINA

Digitized by Google

Aber die Kunst der Technik ist der Kunst der Charakterschilderung durchaus untergeordnet. In der Erinnerung bleiben nicht zuerst die Spitze, die über die Stirn fällt, die Atlasschleife, mit der die Haube unter dem Kinn geschlossen ist, sondern der milde Blick des Auges und die Linie des zarten Mundes haften.

Alle die neuen und grossen Eigenschaften, die auf diesem Bildnis überraschen, finden sich auf den wenig späteren Bildnissen der Tanten Elisabeth und Katharina wieder.

Tante Elisabeth war eine alte kränkliche Dame, die viele körperliche Schmerzen auszustehen hatte. Oldach schildert sie, wie sie dasitzt, die Hände über den Leib gelegt, man möchte sagen gepresst, die Rechte mit einer zur Gewohnheit gewordenen Bewegung den linken Unterarm umspannend, als sollte ein innerer Schmerz unterdrückt werden. Das magere alte Gesicht mit den senkrechten Stirnfalten, den Höfen um die tiefliegenden Augen, den zusammengepressten Lippen und heruntergezogenen Mundwinkeln verrät die Gewohnheit, Schmerzen zu verbeissen.

Tante Katharina war eine andere Natur. In Vater Oldachs Hause, wo nach altem Brauch die Frau Meisterin den Verkauf auf der Diele zu überwachen hatte, führte sie den Haushalt. Oldachs Bruder erinnerte sich ihrer sehr lebhaft und ein heiterer Zug flog über sein Gesicht, wenn er von ihr sprach. Sie sei immer thätig, immer heiter und aufgeräumt gewesen, obgleich sie etwas verwachsen war. Wenn die Hausarbeit gethan war und sie sich zum Stricken hingesetzt hatte, musste

Digitized by Google

sie immer jemand haben, der sich mit ihr unterhielt, und über die unermüdlich arbeitenden Hände weg ging sie in Ernst und Scherz auf jedes Gespräch ein. So hat sie Julius Oldach, der viel von ihr hielt, geschildert. Ihre kleinen Hände sind mit dem Strickstrumpf beschäftigt, ihre Augen ruhen auf dem Partner im Gespräch, ihr Mund schürzt sich zu einer Antwort.

Alle diese drei Bildnisse haben dieselben grossen Eigenschaften, sie sind stark und zart zugleich und technisch von erstaunlicher Sicherheit und Vollendung nicht nur für die zwanzig Jahre des Künstlers. In der Farbe sind sie einander ziemlich gleich, die Damen trugen eben das schwarze Kleid und die weisse Haube. Nur bei der kranken Tante Elisabeth ist die Haube mit zart blauweissen Bändern am Scheitel und Kinn geschmückt. Als Grund hat Oldach überall ein leuchtendes grünliches Grau genommen, auf dem Schwarz und Weiss so gut stehen wie der Fleischton, der namentlich bei der Mutter und Tante Katharina auffallend wahr wirkt. Bei der Kranken waren die gelblichen und grünlichen Töne in der Natur vorhanden.

Der Weg, der zu Leistungen wie diesen Bildnissen führte, weist auf das Selbstbildnis des Siebzehnjährigen und das Bildnis seines Vaters aus demselben Lebensjahre zurück. Aber sie gehen weit darüber hinaus im Gefühl für die malerische Wirkung. Das Bildnis der Mutter ist durchaus auf die Fernwirkung berechnet, die es von seinem Platze an der Wand ausüben soll. Es beherrscht das ganze Zimmer. So bedeutend das Bildnis des Vaters ist, diese Macht besitzt es in weit geringerem Grade.

Digitized by Google

Dresdener Vorbilder scheinen nicht mitgewirkt zu haben. Es ist mir bisher nicht gelungen, ein Werk eines seiner Dresdener Lehrer zu finden, und es ist mir auch keines nachgewiesen worden, das Oldach in den Bildnissen des Jahres 1824 nachgeahmt haben könnte.

Soweit war Julius Oldach mit zwanzig Jahren aus eigener Kraft gekommen. Da wurde seine Entwickelung, die schon einmal durch den Besuch der Dresdener Akademie in andere Bahnen gelenkt war, jäh abgebrochen.

Mit Erwin Speckter geriet er unter den Einfluss der Nazarener. Innerhalb eines einzigen Jahres waren sie wie verwandelt. Von Erwin Speckter besitzen wir ein Zeugnis dieser plötzlichen Bekehrung zu einem neuen Ideal. Noch 1824 stand er auf demselben Boden wie sein Freund Oldach mit den drei Frauenbildnissen; schon 1825 malt er im neuen Glauben das Gruppenbildnis seiner Schwestern (in der Kunsthalle), ein Bildnis in der Anordnung eines Heiligenbildes, raumlos und luftlos, in bunten Farben mehr gezeichnet als gemalt, himmelweit entfernt von dem naiven Realismus der drei Jahre früher, in seinem sechzehnten Jahre entstandenen Bildnisse seiner Eltern. Wenn von Oldach Bilder aus diesem Jahre vorhanden wären, dürften sie ähnlich aussehen. Aber es scheint keine zu geben, weder litterarisch noch in der Tradition giebt es Spuren, dass Oldach in München, wohin er 1824 ging, ernsthaft gemalt hätte.

Digitized by Google

MÜNCHEN

1825—1827

In den acht Monaten seines Hamburger Aufenthaltes 1824 hatte Julius Oldach im Anschluss an die Tradition seiner Heimat eine hohe Staffel seiner künstlerischen Ausbildung erstiegen. Die Bildnisse seiner Mutter und seiner Tanten stehen hoch über den in unserem Jahrhundert ziemlich niedrigen Durchschnittsleistungen zwanzigjähriger Künstler und sind nur zu verstehen als die Arbeiten einer sehr grossen Begabung, die schon im Knabenalter der Kunst zugeführt worden war. Er tritt in diesen Bildnissen als eine tiefe und vielseitige Natur auf, deren künstlerische Teilnahme, der gesamten Erscheinung zugewendet, das Wesen der kranken alten Dame, die wie von steten inneren Schmerzen durchwühlt dasitzt, so gut empfindet und ausdrückt wie den leichten Fall der Spitzen an ihrer Haube und den zarten Schein der seidenen Bänder unter ihrem Kinn. Sein Ziel ist nicht die weltmännische Zierlichkeit, sondern Wahrheit. Jedes neue Bildnis ist ihm ein neues Problem, denn er sucht schon in der Haltung und Anordnung den besonderen Menschen zu kennzeichnen. Wie ihm das gelang, lehrt ein Vergleich der Bildnisse der Eltern und der Tanten.

Digitized by Google

Als Künstler dieser Kraft und dieser Richtung geht er nach München, angelockt von dem Glanz, den das Auftreten und die Kunst des Cornelius verbreiteten.

Cornelius war 1825 von Düsseldorf nach München berufen. Mit ihm zog ein neuer Geist dort ein. Der Akademismus, dessen hemmende Wirkung auf die Jugend Ludwig Richter so beredt geschildert hat, sollte überwunden, eine nationale Kunst geschaffen werden, und das politisch unterdrückte deutsche Wesen fand darin ein Ventil, die überschüssige Kraft, an der es erstickte, auszuströmen. Es hat etwas Rührendes, aus den Aufzeichnungen der Künstler, die von diesem Rausch mitergriffen waren, die selige, jubelnde Stimmung jener Jahre auf sich wirken zu lassen.

Aber für das, was dort geschaffen werden sollte, war die Schulung nicht da. Es war zuviel auf einmal verlangt, und grosse Kräfte wurden verpufft wie in einem Feuerwerk. Was Cornelius in den Fresken der Casa Bartholdy bereits erreicht hatte, konnte er in München bei der ungeheuren Ausdehnung der Aufträge nicht aufrecht erhalten, bei seiner eigenen Leistung nicht und noch weniger bei der seiner Schüler. Anschauung und technisches Vermögen verkümmerten, statt sich zu entwickeln, und schliesslich war der Teufel nur durch Beelzebub ausgetrieben.

Wie mag Julius Oldach sich in diesem Kreis gefühlt haben? Was er mitbrachte, die Fähigkeit, genau zu beobachten und was er gesehen und empfunden künstlerisch zu gestalten und in einer sehr subtilen Technik auszudrücken, konnte er als

Digitized by Google

Bleistift BETENDE IN ST. MICHAELS Kunsthalle

Digitized by Google

Schüler von Cornelius nicht brauchen. Er musste neue Dinge lernen, die ihm ganz fern lagen: bei der Ausführung der Fresken Hand anlegen, grosse Kartons entwerfen.

Wie diese neue Welt auf ihn wirkte, wissen wir nicht. Ob er einen Rest der Kritik behielt, ob der Rausch, wie die andern, auch ihn ergriff, lässt sich nicht mehr sagen. Es scheint jedoch, als ob der Zwanzigjährige sich der überlegenen Persönlichkeit des Cornelius hingegeben hat wie alle anderen. Wollte er doch später, um 1830, den Meister nach Rom begleiten.

Erhalten ist aus der Münchener Zeit fast nichts. Ein grosser Karton, Siegfrieds Tod, den er mit nach Hamburg gebracht hatte, ist, wie Herr J. F. N. Oldach annahm, auf einem Boden verkommen, wenn er nicht noch irgendwo verborgen liegt, wo ihn niemand vermutet. Die Ölmalerei scheint er, was ja auch von vornherein wahrscheinlich, aufgegeben zu haben, weder ein fertiges Werk noch eine Nachricht hat sich bisher gefunden. Erhalten blieb nichts als einige Handzeichnungen und ein Bildnis Mildes (Untermalung, Stadtbibliothek in Lübeck).

Diese Handzeichnungen finden sich als Vermächtnis des Bruders in der Kunsthalle. Es sind Bildnisstudien, eine Skizze des Abschieds des Tobias und eine Darstellung andächtiger Bauern und Bürger während der Messe in der St. Michaelskirche; fast alles Bleistiftzeichnungen.

Die Studie aus der Michaelskirche ist eigentlich eher Bild zu nennen. Für den Norddeutschen ist die Wahl des Themas sehr charakteristisch.

Digitized by Google

Noch heute giebt es im süddeutschen Volksleben kaum einen anderen Zug, der uns so ergreift und wohl gar erschüttert wie der Ausdruck des religiösen Lebens bei der Münchener Bevölkerung. Die

Bleistift Kunsthalle

SELBSTBILDNIS

München 1825

alte Marktfrau, die in der Kirche ihre Körbe absetzt und mit erhobenen Händen vor der Kapelle der Gnadenmutter kniet, von all den kleinen Flämmchen der Opferkerzen angestrahlt, die Knieenden und Betenden vor der Mariensäule auf dem

Digitized by Google

Markt und in der Michaelskirche und der Frauenkirche offenbaren ein religiöses Leben, für das die norddeutsche Heimat keine Erfahrung bietet. Das hat Oldach im Innenraum der Münchener Michaelskirche geschildert.

Auf den Bänken knien in buntem Gemisch die Andächtigen, hinter ihnen stehen in ebenso buntem Durcheinander Betende, die nicht Platz gefunden oder genommen haben. Oldach hat hier an der Darstellung fremder Menschen bewiesen, dass er nicht nur das Wesen der ihm vertrauten Wesen seiner nächsten Umgebung zu fühlen vermochte. Jeder einzelne der Münchener Typen ist nicht nur gesehen, sondern empfunden und mit unheimlicher Energie ausgedrückt. Man könnte das Ganze eine Studie über den Ausdruck der Andacht nennen, wenn es ein Werk im Sinne Hogarths wäre. Aber es ist mehr, es ist ein Bild. Das eine Gefühl, das sich in tausend Formen äussert, eint die bunt zusammengewürfelte Menge. Man denkt an Holbein und Leibl, und es ist doch ganz Oldach. Alles ist echt auf dieser Studie, die inbrünstige, die entrückte, die träumerische, die konventionelle, die blöde Andacht, und nichts ist übertrieben. Alles ist lebendig, bis in die kaum umrissenen fernen Silhouetten.

Hätte Oldach dies Bild damals gemalt! Hätte er es als Corneliusschüler noch mit der Schlichtheit wie die Bilder der Tanten und der Mutter malen können!

Hierhin neigten seine Kraft und sein Interesse. Diese Studie mit den wundervollen Charakterköpfen und seine später in Hamburg entstandenen Zeich-

Digitized by Google

nungen und Bilder verraten, was ihn als Künstler im Innersten anzog: das moderne Leben und die alten germanischen Meister der Galerie.

Bleistift Kunsthalle

BILDNISSTUDIE

München 1825—1827

Es ist müssig zu fragen, wie seine Entwickelung verlaufen wäre, wenn er, statt Cornelius bei den Fresken zu helfen und den grossen Karton von

Digitized by Google

Siegfrieds Tod zu zeichnen, wie Hermann Kauffmann etwa von Hess auf das Leben seiner Zeit geführt wäre.

Ausser dem bedeutungsvollen Blatt mit den Andächtigen in der St. Michaelskirche weisen nur noch einige Bleistiftzeichnungen auf die Münchener Jahre.

Datiert ist darunter ein Blatt mit dem Selbstbildnis (Vergl. S. 65) und dem Abschied des jungen Tobias. Von Julius Oldachs Hand steht mit Tinte dazu geschrieben: Thu' recht und fürcht Niemand. Zur Erinnerung an Deinen Bruder Julius. München im May 1825. Das „fürcht", das der Hamburger wohl nicht ohne e schreiben würde, klingt schon münchnerisch.

Dies Selbstbildnis zeigt den Einundzwanzigjährigen zum ersten mal als Erwachsenen. Sein Profil ist noch energischer geworden, die Schultern haben ausgelegt. Natürlich ist auch die Tracht verändert. Der Sechzehn- und Siebzehnjährige trug, als er sich zuerst zeichnete und malte (Vergl. S. 35) noch den Knabenkragen über der Jacke. Auch das Haar wird üppiger getragen und wächst als eine Art Ansatz von Bart beim Ohr herab. Der Abschied des jungen Tobias, eine miniaturartige Bleistiftzeichnung, erinnert an ähnliche Entwürfe von Erwin Speckter. Magere Formen, lange dünne Falten, kleine zarte Köpfe. Tobias tritt mit dem Fuss über die Schwelle und wendet sich noch einmal zurück, der Vater hält seine Hand fest, die Mutter legt ihm die Hand auf die Schulter, der Engel weist nach oben. Das Lebendigste ist der kleine zögernde Hund auf der Schwelle.

Digitized by Google

Dass dieses elegante, aber durchweg konventionelle Blättchen von demselben Künstler stammt, der in derselben Epoche seiner Entwickelung die Andächtigen in St. Michaels gezeichnet hat, sollte man nicht für möglich halten. Aber die Thatsache,

Bleistift Kunsthalle

BILDNIS JULIUS WAGNERS
München 1825—1827

Digitized by Google

dass er sein Bildnis mit dieser Scene begleitet, die seine eigene Scheidestunde symbolisiert, hat als Zeugnis für den Familiensinn des Künstlers ihren Wert.

Die übrigen Zeichnungen, die in die Münchener Zeit gehören, fast alle im Besitz der Kunsthalle, sind Bildnisse von Freunden und Bekannten und Studienköpfe. Gelegentlich sind ein halbes Dutzend Charakterprofile hintereinander gestellt wie auf den Karikaturen Lionardos. Auch zarte Studien sehr kleinen Formats nach dem Nackten, eine Ansicht von München, wie aus dem Fenster seiner Wohnung genommen und ein paar Versuche mit der Feder finden sich auf diesen Skizzenblättern. Die Stellung der Köpfe ist höchst mannigfaltig, die Durchführung verschieden. Bald begnügt er sich mit dem zarten Umriss der Maske, bald geht er ins Detail soweit ihn sein nazarenischer Bleistift trägt. Aber trotz des spitzen Bleistifts wirken diese Studien doch nicht hart sondern zart.

So wenig wie in Dresden scheint Oldach in München gemalt zu haben. Nur die 1826 datierte Untermalung von Mildes Bildnis weist auf eine Beschäftigung mit der Technik hin, die er vor und nach seinem Dresdener Aufenthalt in Hamburg so eifrig gepflegt hatte. Und dies vereinzelte Werk ist unvollendet geblieben. Kaum dass sich erkennen lässt, dass es den in Hamburg entstandenen Bildnissen absolut unähnlich geworden wäre. Hart, bunt und luftlos verrät es denselben Umschwung der malerischen Gewöhnung, der zwischen Erwin Speckters Bildnissen seiner Eltern und dem Gruppenbild seiner Schwestern liegt.

Digitized by Google

Bleistift Kunsthalle

BILDNIS EINES MANNES

München 1825—1827

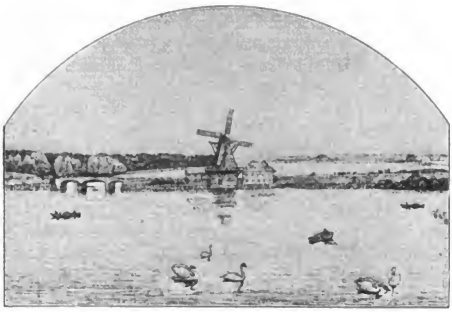
Digitized by Google

Hätte Oldach in Dresden und München gemalt, so würden uns seine Werke höchst wahrscheinlich erhalten geblieben sein. Denn von seinen Bildern ist, soviel sich nachweisen lässt, keins verloren gegangen.

In München muss sich Oldach sehr wohl gefühlt haben. Es war ein ganzer Kreis seiner Landsleute dort; Koopmann, Speckter, Marr, Janssen und Wasmann standen ihm am nächsten.

Aus dem Stammbaum

Digitized by Google



Federzeichnung Kunsthalle

BLICK AUF DIE ALSTER 1829

HAMBURG
1827—1829

Als Julius Oldach von München in seine Heimat zurückkehrte, war er ein anderer geworden. Wie weit er sich dessen bewusst war, können wir nicht sagen. Aber es sind alle Anzeichen vorhanden, dass er sich in einem Gegensatz zu Cornelius fühlte, wenn nicht zum Menschen, so doch zum Künstler.

Von Oldachs Freund, Erwin Speckter, wird uns ausdrücklich berichtet, dass er, nach seiner Münchner Zeit auf eigene Füsse gestellt, der Farbe zu-

Digitized by Google

strebte. Es heisst in seiner Biographie von Wurm, dass er sich die kräftige Farbe seiner Bilder aus den dreissiger Jahren in einer früheren Epoche nicht würde verziehen haben.

So geht auch aus Oldachs in Hamburg 1827 bis 1829 entstandenen Bildern hervor, dass er wieder auf Farbe ausging. Es glückt ihm nicht gleich und nicht immer. Der Mephisto in Fausts Gewand wurde schon von Zeitgenossen wie Wasmann als hart getadelt, und das in einigen Teilen mit Recht. Aber das Architekturbild der St. Johanniskirche und das nicht ganz vollendete Ölbild „Hermann und Dorothea" erheben sich, etwas später entstanden, auf eine weit höhere Stufe.

An die Bildnisse der Mutter und der beiden Tanten von 1824 reicht keines der späteren Werke heran.

Oldachs Auge war durch den Anschluss an den Cornelius der Münchener Zeit verändert. Auch die feinste Natur geht nicht ohne Einbusse an Kultur und Vermögen durch die Atmosphäre einer so hinreissenden Natur wie Cornelius, der in der Ausführung der ungeheuren Aufträge in München das Studium der Farbe in der Natur erst aufgab, dann geringschätzte und schliesslich verachtete. Farbe war ihm und seinem Kreis etwas Verdächtiges. Ebenso das technische Können. Man sah die Zeichnung — von Malerei kann kaum noch geredet werden — zuletzt als eine Art Zeichenschrift an, um tiefersonnene Gedankenreihen auszudrücken, dass sie von dem Verstand eines gebildeten Menschen erfasst werden konnten.

Gottfried Keller, der zu Anfang der vierziger

Digitized by Google

Federzeichnung um 1829 Kunsthalle

DAS BLOCKHAUS

Jahre die sinkende Schule des Cornelius in München vorfand, lässt sich im „Grünen Heinrich" über seine Beobachtungen aus unter der Maske eines niederländischen Malers:

„Da haben wir es also. Sie wollen sich nicht auf die Natur, sondern allein auf den Geist verlassen, weil der Geist Wunder thut und nicht arbeitet. Der Spiritualismus ist diejenige Arbeitsscheu, welche aus Mangel an Einsicht und Gleichgewicht der Erfahrung hervorgeht und den Fleiss des wirklichen Lebens durch Wunderthätigkeit ersetzen, aus Steinen Brot machen will, anstatt zu ackern, zu säen, das Wachstum der Ähren abzuwarten, zu schneiden, zu dreschen, mahlen und backen. Das Herausspinnen einer fingierten, künst-

Digitized by Google

lichen, allegorischen Welt aus der Erfindungskraft, mit Umgehung der guten Natur, ist eben nichts anderes als jene Arbeitsscheu; und wenn Romantiker und Allegoristen aller Art den ganzen Tag schreiben, dichten, malen und operieren, so ist dies alles nur Trägheit gegenüber derjenigen Thätigkeit, welche nichts anderes ist, als das notwendige und gesetzliche Wachstum der Dinge. Alles Schaffen aus dem Notwendigen heraus ist Leben und Mühe, die sich selbst verzehren, wie im Blühen das Vergehen schon herannaht; dies Erblühen ist die wahre Arbeit und der wahre Fleiss; sogar eine simple Rose muss vom Morgen bis zum Abend tapfer dabei sein mit ihrem ganzen Korpus und hat zum Lohn das Welken. Dafür ist sie aber eine wahrhaftige Rose gewesen." Weiterhin formuliert Keller in scherzhafter Übertreibung die Verachtung, mit der die Corneliusschule das technische Vermögen ansah: „Das Können aber ist von zu leibhafter Schwere und verursacht tausend Trübungen und Ungleichheiten zwischen den Wollenden, es ruft die tendenziöse Kritik hervor und steht der reinen Absicht fort und fort feindlich gegenüber."

Die Vernachlässigung des Könnens und des Naturstudiums war jedoch nur eine der Schwächen der cornelianischen Richtung. Es kam die Abkehr von dem Leben der eigenen Zeit hinzu.

In der Ausgestaltung antiker und christlicher Stoffkreise hatte Cornelius den Zusammenhang mit der Gegenwart verloren. Das Bildnis, das Sittenbild, die Landschaft waren aus dem Stoffgebiet seines Kreises verschwunden und wurden als niedere Gattungen über die Achsel angesehen.

Digitized by Google

Federzeichnung 1829 Kunsthalle

ST. PETRI
von der Papentwiete

Digitized by Google

Wenn man Oldachs letzte in Hamburg entstandene Werke von diesem cornelianischen Schulstandpunkt aus ansieht, so sind sie nichts als Aufruhr und Abtrünnigkeit. Soviel Stoffe, soviel Ketzereien. Nur eine Federzeichnung, die Rückkehr des verlorenen Sohnes, weist in einzelnen Teilen auf Anregungen von Cornelius.

Unter den Gemälden ist nicht ein einziges aus dem christlichen oder antiken Stoffkreise, dafür im Mephisto mit der lieblichen Alsterlandschaft die deutsche Romantik, deren Hauch Cornelius, als er die Faustbilder schuf, in seiner Jugend gespürt hatte; in Hermann und Dorothea ein Stück modernen Lebens mit starker Betonung der Landschaft, in der Johanniskirche das Architekturbild, im Stammbaum das Bildnis und das Sittenbild in engstem Anschluss an die nächste Umgebung, und auch sonst wieder Bildnisse seiner Verwandten und Freunde.

Und wo man in der Phantasie eines Corneliusschülers die Beschäftigung mit Riesenbildern für Palast- und Kirchenwände erwarten sollte, bei Oldach fast ausschliesslich Miniaturmalerei. Selbst lebensgrosse Bildnisse sind aus dieser Zeit nicht bekannt. Der Stammbaum, die Johanniskirche, die kleinen Bildnisse wirken schon durch ihr Format wie ein Protest gegen die äusserliche Monumentalität.

Derselbe, der unter Cornelius Fresken gemalt hatte, bei dem man von der Schule her Widerwillen und Verachtung gegen jede technische Vollendung erwarten sollte, müht sich unsäglich, mit den subtilsten Techniken auf kleinstem Raum das Tiefste und Neueste zu sagen. Er übertreibt geradezu. Bei den Bildern aus dem Leben auf seinem

Digitized by Google

Federzeichnung

RÜCKKEHR DES VERLORENEN SOHNES

Hamburg um 1828

Privatbesitz

Digitized by Google

Stammbaum muss ein nicht sehr scharfes Auge das Vergrösserungsglas zur Hülfe nehmen.

In der Auffassung der Natur geht er ganz eigene und ganz neue Wege. Die Alster auf dem Mephisto ist ein sehr zartes Studium des silbernen Morgenlichts, die Johanniskirche ist in goldiges Sonnenlicht gebadet, Hermann und Dorothea wandeln unter einer Kastanie, die geheimnisvoll gegen den dunkelnden Abendhimmel steht.

Schliesslich sucht Oldach auch in der Farbe den unmittelbaren Anschluss an die Natur. Er strebt nach Qualität, und man muss blind sein, um nicht zu empfinden, wo es ihm gelingt.

Wenn wir die 1828 und 1829 in Hamburg entstandenen Bilder überblicken, so drängen sich uns zwei Beobachtungen auf. In der kurzen Spanne Zeit ist eine Entwickelung von der Buntheit der ersten Versuche bis zum satten Reichtum und der koloristischen Qualität und Eigenart der Landschaft auf Hermann und Dorothea zu erkennen, und ebenso schreitet er aus der Miniatur wieder zum Bilde vor. Er verlebt also in seiner Heimat eine Zeit nicht des Stillstands oder der Rückbildung sondern der Reaktion gegen den Akademismus und des stetigen und sicheren Fortschritts.

Oldach hat in der Heimat sich selber gesucht und sich selber gefunden, sie hat ihn nicht gelähmt, unterdrückt, unterjocht oder abgelenkt, sondern befreit, und hat ihn zurückgeführt zu den Idealen seiner ersten unbeeinflussten Jugend, dem Bildnis und der Landschaft und einer intensiven Wiedergabe der Erscheinung, wie er sie gefühlt hatte.

Digitized by Google

DIE RÜCKKEHR DES VERLORENEN SOHNES
HAMBURG 1828

Die Reihe der während Oldachs letztem Aufenthalt in Hamburg entstandenen Arbeiten wird eröffnet durch eine grosse Federzeichnung, die Rückkehr des verlorenen Sohnes. In den Äusserlichkeiten der Komposition klingt die Münchener Schule vernehmbar an. Aber diese oberflächliche Ähnlichkeit tritt zurück bei näherer Betrachtung. Die Technik, die Bestandteile der Erzählung, die Naturanschauung sind reiner Oldach.

In der Technik hat Oldach sich eine so ungeheuer schwierige Aufgabe gestellt und gelöst, dass man anfangs seinen Augen nicht traut und die Lupe zur Hülfe nimmt, das 40 : 50 cm grosse Blatt wirkt wie eine sehr zarte, bis in das letzte Detail durchgearbeitete Bleistiftzeichnung. Es ist jedoch alles mit der Feder gezeichnet, selbst die Stellen, die wie gewischt erscheinen. Mit dem blossen Auge sind die zarten Striche, die schon in der nächsten Entfernung tonig verschmelzen, kaum zu unterscheiden. Eine wahre Benedictinerarbeit, aber im Dienste der Kunst wie die Öltechnik der van Eyck.

Digitized by Google

Wie bei der Miniaturtechnik des Stammbaums darf auch hier nicht vergessen werden, dass ein Corneliusschüler sich die unendliche Mühe auferlegt, ein so umfangreiches Blatt in der schwierigsten Technik nach der Natur durchzuführen.

Die Komposition verrät den jungen Künstler, der sich in Reichtum der Erfindung nicht genug thun kann. Um die herrschende Hauptgruppe spinnt sich eine Fülle von Episoden.

Der Vater ist dem Sohne entgegen gegangen. Es ist Gott Vater selbst in langem Haar und Bart. Er legt die Arme um die Schultern des zerknirscht vor ihm Stehenden und zieht ihn an die Brust. Der Jüngling neigt ihm den Kopf entgegen, aber die Rechte auf der Brust, die wie abwehrend erhobene Linke und die sich beugenden Kniee sagen: Vater, ich bin nicht wert, dass ich dein Sohn heisse.

In den Gruppen rechts und links klingt die Empfindung aus. Aus dem Hause kommt der ältere Bruder neugierig die Treppe herabgeeilt, er hat eben den Verlorenen erkannt, sein Fuss stockt, die Rechte greift nach dem Gitter, die Linke ist in halb staunender, halb abweisender Geberde erhoben. Der Spitz schiesst an ihm vorbei, er kennt kein Staunen und Zögern. Links haben sich zwei Kinder ein Vogelbauer geflochten. Das ältere, sitzend, fährt erschrocken auf, das jüngere, so wenig reflektierend wie der Spitz, eilt dem Ankömmling mit ausgestreckten Armen entgegen.

Jenseit der niedrigen Planke, deren Thor offen steht, öffnet sich ein weites Flussthal, dessen steile Ufer Weinberge tragen. In den Weg, der zum Thal hinab führt, biegen zwei Männer ein.

Digitized by Google

Federzeichnung 1828 Privatbesitz

BRUCHSTÜCK AUS DER
RÜCKKEHR DES VERLORENEN SOHNES

Digitized by Google

Sie sind im lebhaften Gespräch einander zugewandt, und wie sie im Schritt gehen, bewegen sich ihre beiden rechten Beine völlig parallel. Zwei andere, von denen man nur erst die Köpfe sieht, kommen gerade den Weg herauf an ihnen vorbei. Die Bewegungen und Überschneidungen in dieser Gruppe sind so suggestiv getroffen, dass eine sehr starke Illusion von Bewegung erweckt wird.

Auffallend für jene Zeit ist die Kühnheit, mit der die beiden Bäume des Vordergrundes oben vom Rahmen abgeschnitten sind. Das Motiv kehrt in leichter Veränderung in der Landschaft von Hermann und Dorothea wieder. Die Landschaft mit ihren kahlen Hügeln am Flussufer und ihren Weinbergen dürfte auf eine Studie zurückgehen, die Oldach auf der Heimreise von München, 1827, gemacht. Er fuhr mit Speckter den Rhein hinab.

* * *

Federzeichnungen von ähnlichem Charakter sind in den letzten Hamburger Jahren Oldachs noch einige entstanden. So eine kleine Ansicht des Baumhauses, eine Alsteransicht, die als Studie zu einem Teil des Alsterbildes auf dem Ölgemälde: Mephisto und der Schüler gedient hat, und ein Blick von der Paulstrasse durch die Papentwiete auf die Petrikirche. Diese Blätter sind hier in der Grösse des Originals wiedergegeben. Sie verraten dieselbe Leidenschaft der Bewältigung technischer Schwierigkeiten wie das Bild vom verlorenen Sohn. Bei aller Schärfe und Klarheit sind diese Ansichten

Digitized by Google

aber doch ganz luftig. Selbst auf der Reproduktion lassen sich beim Blick auf die Petrikirche diese Qualitäten noch deutlich erkennen. Wie der hellere Turm hinter dem dunkleren, fast nur silhouettierten Kirchenschiff aufstrebt und frei in der Luft

Bleistift um 1828 Kunsthalle

DES KÜNSTLERS VATER

Digitized by Google

steht, ist bewundernswert ausgedrückt. — Die Strasse, nebenbei, existiert nicht mehr an dieser Stelle, sie wurde nach dem Brande etwas weiter nach Norden gerückt.

Sonst ist die Zahl der aus der letzten Hamburger Zeit erhaltenen Handzeichnungen gering. Zeichnerische Vorstudien zu den Bildnissen, wie wir sie bei seinem Freund Erwin Speckter kennen, scheint Oldach nicht gemacht zu haben. — Zwei Bildnisstudien nach seinem Vater gehören in diese späte Zeit. Die Kunsthalle besitzt das köstliche Blatt, das den alten Herrn bei der Lektüre schildert. Er sitzt, die Pfeife im Munde, die Brille auf der Nase, mit vorgebeugtem Kopf und blickt auf das Buch. Die Mund- und Kinnpartie mit der zarten, unregelmässigen Linie der Lippen und den weichen Falten ist das Meisterstück einer dem feinsten Gefühl gehorchenden Hand.

Noch einmal hat Oldach den Vater gezeichnet, ebenfalls in Bleistift. Diesmal sitzt er im Bäckerkittel mit der Bäckermütze auf dem Kopf behaglich im Stuhl. Seine Pfeife fehlt nicht. Auch dies ist eine Zeichnung, die nur das allerfeinste Gefühl für Form und Bewegung und ein sehr starker Wille zu schaffen vermögen.

Digitized by Google

JULIUS OLDACH 1828
Aus dem Stammbaum

DER STAMMBAUM
HAMBURG 1828

Der Stammbaum, eine Gabe zur silbernen Hochzeit der Eltern, muss Oldach sehr intensiv beschäftigt haben. Das Werk enthält elf sehr sorgfältig ausgeführte Bildnisse, elf grössere und sieben kleinere ebenso behutsam durchgebildete Scenen aus dem Leben der Familie, jedes ein vollständiges Bild monumentalen Charakters, dessen Ausführung als Wandgemälde kaum soviel Arbeit gemacht haben würde, jedenfalls nicht mehr geistige Arbeit.

Digitized by Google

Bei diesem Gelegenheitswerk hat der Künstler alles gegeben, was er in sich trug, und er hat es in so bescheidene Form gekleidet, dass es eigentlich nur im Hause zur Wirkung kommen kann. Der Galeriebesucher wird sich nur selten die Zeit nehmen, sich in den künstlerischen und stofflichen Reichtum zu vertiefen. Es war deshalb geboten, es für die Illustration dieser Monographie in seine Teile zu erlegen und sogar in einzelnen Partien zu vergrössern.

Der Stammbaum bildet zugleich eins der wichtigsten historischen Dokumente zur Geschichte der deutschen Bürgerfamilie des neunzehnten Jahrhunderts. Eine Hamburger Bürgerfamilie der Mittelschicht ist sich ihrer selbst gleichsam bewusst geworden im Gemüt ihres begabtesten Mitgliedes.

Die Aufzählung des sachlichen Inhalts wird zugleich etwas wie eine Monographie über das Leben einer wohlhabenden Hamburger Familie der Mittelschicht um 1830 abgeben. Alle in der Generation erwachsener Kinder, die sich noch eben um den unverrückbaren Mittelpunkt des Elternpaares und des Elternhauses zusammenschliessen, auftauchenden Neigungen und Bestrebungen lassen sich aus den Schilderungen herauslesen. Die silberne Hochzeit der Eltern ist gerade der kritische Augenblick für eine solche zusammenfassende Darstellung, denn wo der Älteste ein Sohn war, pflegten Heiraten den engeren Zusammenhang noch nicht gelockert zu haben.

Auch für die deutsche Bürgerfamilie der Kreise, denen Vater Oldach angehörte, war das zweite Jahrzehnt unseres Jahrhunderts eine Zeit der Wand-

Digitized by Google

JULIUS
OLDACH
AN DER
STAFFELEI

Vergrösserungen

Dr. MATTHIAS
OLDACH
BESUCHT
EINE ARME
KRANKE

Digitized by Google

lung. Die Grenze nach oben begann sich zu verschieben. Im achtzehnten Jahrhundert hatten sich auch bei uns die Stände ziemlich scharf getrennt.

Es gab ein Patriziat der alten Familien, der Ratsfamilien, wenn es auch keine geschlossene Kaste bildete. Die wohlhabenden Gewerbetreibenden bildeten eine zweite Schicht, die dritte darunter umfasste die dienende Klasse. Wo einer geboren war, blieb er. Die Tendenz des Aufstrebens und Aufsteigens war beim Individuum nicht ausgeprägt. Söhne von Handwerkern wurden Handwerker, Töchter von Handwerkern heirateten Handwerker. Das begann sich in unserem Jahrhundert zu ändern. Die französische Revolution und das Schicksal Napoleons und seiner Marschälle begann für den Kontinent zu wirken. Die Söhne wohlhabender Handwerker hatten die Wahl, als Kaufmann, Arzt, Gelehrter, Jurist in die obere Klasse zu rücken, die Töchter erhielten eine Bildung, die ihnen durch die Heirat den Eintritt in die oberen Kreise ermöglichten. Aber um 1830 war, wie Oldachs Schilderung seiner Familie unwiderleglich beweist, ein starkes Standesbewusstsein noch vorhanden. Neben dem Bruder Arzt und Kaufmann, neben der als Dame erzogenen Schwester steht noch der Bruder Bäcker. Fünfzig Jahre vorher würde es nicht zur Regel gehört haben, dass die Söhne eines wohlhabenden Bäckers liberale Berufe wählen, fünfzig Jahre später würde wohl neben dem Arzt und Kaufmann keiner der übrigen Brüder sich entschlossen haben, das Bäckergewerbe des Vaters zu ergreifen, und die Emporgestiegenen würden sich der Bäckerei des Vaters nicht gern erinnert

Digitized by Google

BETTY OLDACH
TEILT DAS
SCHUL-
BUTTERBROT
AUS

Vergrösserungen

JOHANNES
OLDACH
WIEGT
KAFFEESÄCKE

Digitized by Google

haben. Julius Oldach hat dagegen den Bäckerkringel sogar seinem Künstlermonogramm eingefügt. Der „Stammbaum" umschliesst in voller Objektivität alle Lebensformen der Familie. Bruder Arzt und Bruder Kaufmann nehmen keinen breiteren Raum ein als Bruder Bäcker.

Die Anlage des Blattes verrät die unter Cornelius erworbene Gewohnheit, einen Gedanken durch einen Bildercyklus auszudrücken. Aber was an den Geschichten der Heroen und Heiligen erprobt war, überträgt Julius Oldach mit starkem Gefühl für die Wirklichkeit auf das Leben der Bürgerfamilie. Den Mittelpunkt bilden die elf geschickt verteilten Bildnisse in voller Farbigkeit als Medaillons auf hellblauem Grund mit einem Ornament aus goldenen Bäckerkringeln. Oben wird in acht Bildern das Leben der Kinder, unten in zwei Bildern das der Eltern geschildert. Die Bilder stehen Grau in Grau von einem braunen Kreuze durchsetzt und von einem Bande in Seladon zusammengefasst in den Ecken der Komposition. Dazwischen treten in mehr ornamentalen und aufs Typische gehenden Bildern die stets wiederkehrenden Momente des Familienlebens auf, Hochzeit, Kindtaufe und als breites Hauptbild die Versammlung der ganzen Familie um die Lampe auf dem Abendtisch.

Die Scenen aus dem Leben der Familie sind so kleinen Formats, dass das unbewaffnete Auge Schwierigkeit findet, sie bis in die Einzelheiten zu verfolgen.

Julius Oldach eröffnet als Ältester den Reigen. Er sitzt in seinem Atelier vor der Staffelei, eifrig bei der Arbeit an einem grösseren Bilde. Bei der

Digitized by Google

FERDINAND
OLDACH
VOR DEM
BACKOFEN

Vergrösserungen

MARIE
OLDACH
ERHÄLT
KLAVIER-
UNTERRICHT

Digitized by Google

Genauigkeit aller seiner Angaben ist man versucht zu fragen, welches es sein möchte. Unter den erhaltenen stimmt keins genau. Das Atelier ist ein kahler Raum. Die Bewegung des Malenden ist sehr charakteristisch.

Die älteste Schwester Betty, später Frau de Hase, entlässt ihre beiden jüngsten Geschwister in die Schule. Sie steht neben einem Tischchen mit Butter und Brot und reicht dem Bruder, der mit der Mütze auf dem Kopf und der Schiefertafel in der Hand vor ihr steht, das Brot, das sie gestrichen hat. Die Schwester, die hinter ihm steht, hält der älteren ein Brötchen hin, das sie gestrichen haben möchte. Sehr hübsch ist ausgedrückt, wie die Geschwister zu ihr hinaufsehen.

Bruder Matthias, der Arzt, ist zu einer armen Kranken ins Dachzimmer hinaufgeklettert. Sie liegt allein und verlassen in ihrem Bett unter der abgeschrägten Wand. Der elegant gekleidete junge Arzt, für den nicht einmal ein Stuhl zum Sitzen vorhanden ist, denn der Hocker dient als Tisch für die Medizinflaschen, fühlt der Alten den Puls. Dass Julius seinen Bruder eine arme alte Kranke besuchen lässt, darf nicht als Sentimentalität gedeutet werden, der Zug fehlt in seinem Wesen. Er hat die Sphäre andeuten wollen, in der ein junger Arzt seine Thätigkeit zu beginnen pflegt.

Den Kaufmann zu charakterisieren hätte ein Motiv aus dem Kontor nahe gelegen. Aber das ist vom Bureau des Beamten nicht zu unterscheiden, und so mag Julius seinem Bruder Johannes lieber in den Speicher gefolgt sein. Dort steht der Jüngling in langem Rock und notiert das Gewicht

Digitized by Google

GUSTAV
OLDACH
AUF DEM
TAUBEN-
SCHLAGE

Vergrösserungen

JEAN UND
CAROLINE
OLDACH
IM
SPIELZIMMER

Digitized by Google

der Säcke, mit denen zwei stämmige Arbeiter im Schurzfell und mit Knieströmpfen an der Waage hantieren und dabei genau nach dem Zünglein hinaufblicken. Neben der für den Speicherraum charakteristischen hölzernen Stütze stehen noch zwei Arbeiter, an der Gewichtschale beschäftigt.

Den gekneteten Teig wälzend, steht Ferdinand, der Bäcker, am Knettisch und blickt auf den Gesellen, der Brot in den Backofen schiebt. Ferdinand ist der alte Herr J. F. N. Oldach, der 1898 erst gestorben ist. Beide Figuren sind höchst charakteristisch bewegt.

Eine allerliebste Schilderung ist der Klavierunterricht. Schwester Marie sitzt am tafelförmigen Klavier, von zwei Kerzen beleuchtet. Ihr Lehrer, Herr Walter — Herr J. F. N. Oldach hatte den Namen nicht vergessen — begleitet ihr Spiel mit den Taktbewegungen der ausgestreckten Linken. In einer ersichtlich gewohnheitsmässigen Bewegung hält er die Rechte auf dem Rücken hinter den Schulterblättern und stützt sich mit dem Ellbogen auf die Lehne. Man erkennt auf dem kleinen Bilde das glattrasierte Antlitz eines ältlichen Herrn mit gepflegtem Künstlerhaar. Vatermörder überschneiden die Wangen, unter dem Kinn wird das Jabot sichtbar. So wie diese Gestalt ein charakteristisches Bildnis ist, sind es alle anderen. Herr J. F. N. Oldach erwähnte, dass jede der kleinen Figuren an Haltung und Bewegung allein durch die Silhouette den Familienmitgliedern auf den ersten Blick erkennbar gewesen seien. So stimmen das leise Sichgehenlassen in der Haltung des Lehrers und das Angespannte in der der Schü-

Digitized by Google

VATER
OLDACH
UNTER-
SCHREIBT
DEN
BACKZETTEL

Vergrösserungen

MUTTER
OLDACH
AUF DER
DIELE

Digitized by Google

lerin zu einer köstlichen Einheit zusammen. Aber man muss das am Original geniessen.

Gustav Oldach hat als Knabe seine Tierliebhabereien. Er steht auf seinem Taubenschlage und sieht gespannt hinauf zu dem Flug seiner Taubenschar, die Stange mit dem Ball und dem Tuch, die sie in ihrem kreisenden Fluge lenken soll, über der Schulter schwingend. Zu seinen Füssen dehnt sich weithin das Meer der Dächer, aus dem der schlanke Turm von St. Petri und in der Ferne der von St. Jacobi gegen den Himmel ragt.

Die beiden jüngsten Geschwister, Jean und Caroline, vergnügen sich in ihrem Spielzimmer, und mit seiner Pfeife ist der Vater zu ihnen hereingekommen und sieht ihnen zu, die Linke in die Seite gestemmt. Jean zieht einen kleinen mit Pferden bespannten Lastwagen vorüber, in der Rechten die Peitsche schwingend; Caroline schreitet neben ihm und hält mit sehr charakteristischer Geberde die leichte Puppe. Im Hintergrunde sind links das Schaukelpferd, rechts ein Blockwagen und eine Schiebkarre zu erkennen.

Zwei solche Scenen fassen das Leben der Eltern zusammen. Der Vater, der oberste Leiter des Hauses und des Geschäfts, sitzt vor einer Kerze an seinem offenen Schreibtisch. Er unterschreibt den Backzettel, die Anweisung für die Bäckerei, wieviel von jeder Gattung Brot in der Nacht gebacken werden soll. Sein Sohn Ferdinand, der Bäcker, steht hinter ihm und giebt auf Fragen Auskunft. Neben dem Vater sitzt am offenen Schreibtisch die Mutter und hört zu. Auch sie hat an der

Digitized by Google

VATER UND MUTTER OLDACH

Digitized by Google

Verhandlung ein Interesse, denn die Leitung des Verkaufs liegt in ihrer Hand. Im Hintergrunde wird schon der Abendtisch gedeckt. Rechts erscheint Tante Katharina, die das Hauswesen leitete, und giebt der Magd Margreth, die ihr gegenüber die Teller ordnet, ihre Anweisungen. Auch Margreth gehört in die Hamburger Kunstgeschichte, sie war das Modell zur Dorothea auf Julius Oldachs letztem Bild. Den Schreibtisch mit seinem Glasschrank könnte man nach der Zeichnung wieder aufbauen.

Das Reich der Mutter ist die Bäckerdiele. Hier steht sie hochaufgerichtet, man möchte ihr anmerken, dass sie hier die höchste Autorität hat, denn hier lassen sich die Männer nicht sehen, nur der „Junker", der jüngste Bäckergeselle, schreitet mit der Mulde voll Brot vorüber und zieht vor der Frau Meisterin grüssend die Mütze. Er trägt Brot vor, lautet der technische Ausdruck. Frau Oldach hat ihre Verhandlung mit Mariken, der Grünwarenhändlerin aus Moorburg, abgebrochen, und giebt ihm, die Rechte in die Seite gestemmt, mit dem Zeigefinger der linken Hand ihr Wort unterstützend, eine Anweisung. Mariken, die Tracht auf dem Rücken, den wetterfesten Strohhut auf dem Kopf, beugt sich vorüber und schüttet Kartoffeln ein. Weiter hinten fertigt Betty einen einholenden Knaben ab, und links kommt die Treppe von der Strasse herauf ein Dienstmädchen, den mit einem Tuch bedeckten Einholekorb unter dem linken Arm.

Der Abend vereint die ganze Familie um die Lampe auf dem Sophatisch. Dieser täglich sich

Digitized by Google

MARIE
OLDACH

Dr. MATTHIAS
OLDACH

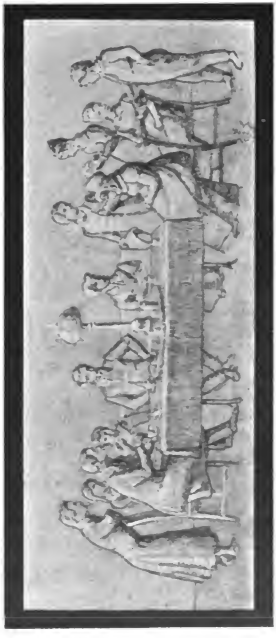
Digitized by Google

wiederholende Vorgang ist in der Anordnung eines Reliefs geschildert. Auf dem Sopha sitzen Vater Oldach, die Linke nach seiner Gewohnheit in die Seite gestemmt, mit der Rechten die lange Pfeife haltend, und neben ihm Mutter Oldach, nach der Tagesarbeit die Arme übereinanderlegend. Rechts am kurzen Ende sitzt Tante Katharina, ihr gegenüber Dr. Matthias Oldach, der seinen Kaffee umrührt. Er scheint zu erzählen. Hinter ihm lehnt sich in der Bäckerschürze sein Bruder Ferdinand auf den Stuhl. Er muss vor den Ofen und kann sich nur vorübergehend in dem Kreise aufhalten. Die Brüder und Schwestern stehen und sitzen umher, Julius ist nicht mit dabei.

Ähnlich sind andere Vorgänge aus dem Leben der Familie geschildert, wichtige Einzelereignisse, die Geburt des ältesten Sohnes (das Datum fiel mit dem des Hochzeitstages zusammen), hier trägt der Vater noch den Zopf; die Hochzeit der Eltern, Vater und Trauzeugen in Kniehosen, zum Teil noch mit Perrücken; eine Kindtaufe, der die älteren Geschwister des Täuflings beiwohnen.

Unten in Rundbildern eine Gratulationsscene mit sehr lebendig bewegten Figuren und als Seitenstück die Verhandlung mit einer Händlerin, die Vasen und künstliche Blumen anbietet. Hier fällt die Gestalt der Tante Katharina auf, die sich, die Handrücken ins Kreuz gestemmt, neugierig vorbeugt. Wer die Gedanken und Träume kennt, die Ph. O. Runge in sich getragen hat, wird sich bei dieser Schilderung des ganzen Lebens der Familie an das erste grosse Bildnisprojekt des früh verstorbenen Meisters erinnern, der sich als halber

Digitized by Google



FAMILIE OLDACH BEI DER LAMPE

Digitized by Google

Knabe mit dem Gedanken trug, den Musiksaal im Hause seines Bruders mit Scenen aus dem Leben der Seinen zu schmücken. Wir wissen nicht, ob Julius Oldach den Plan gekannt hat. Es ist auch gleichgültig für die Betrachtung seines Werkes. Aber nicht gleichgültig ist dieses Zusammentreffen der Gedanken bei Künstlern, die sich auf demselben Boden entwickelt haben. Es war eine Zeit blühender Bildniskunst in Hamburg. Von 1800 bis 1840 gab es keine andere monumentale Kunst in Hamburg als das Bildnis.

Bei den kleinen Bildern aus dem Familienleben auf Oldachs Stammbaum könnte man sich auch hier und da an Chodowiecki erinnert fühlen. Eine direkte Anlehnung kommt jedoch nicht vor, und auch eine fernere Anregung dürfte psychologisch wenig Wahrscheinlichkeit für sich haben. Denn einem Schüler des Cornelius musste jeder Künstler des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts widerstreben, wie es heute undenkbar ist, dass Wilhelm von Kaulbach oder Makart einen aufstrebenden Künstlergeist von originellem Wesen befruchten könnte. Die Bildnisse sind einem auf die Elemente vereinfachten Stammbaum eingefügt. Unten umschliessen die Wurzeln in Herzform die Bilder der Eltern, oben geht der Stamm in einen roten Granatapfel mit grünen Blättern aus, ein anderes Symbol der Liebe. Vater und Mutter Oldach sind von vorn gesehen. So nebeneinander in derselben Haltung haben sie etwas Feierliches, das zu dem Tage und zu ihrer festlichen Tracht passt. Der Vater trägt den schwarzen Rock, die Mutter ein violettes Seidenkleid und an der weissen Staatshaube ein rot und

Digitized by Google

JOHANNES
OLDACH

FERDINAND
OLDACH

Digitized by Google

orange gestreiftes seidenes Band. Eine erstaunlich sichere Technik — es ist Ölfarbe — steht hier im Dienst einer grossen Anschauung und Auffassung. Was hier rein technisch geleistet ist, offenbart erst das Vergrösserungsglas. Man fasst es kaum, wie mit diesen spröden Mitteln eine so zarte Modellierung der Form, eine so vollendete Wiedergabe der Beleuchtung sich hat erreichen lassen. Auf allerkleinstem Raum treten hier dieselben Qualitäten auf, die beim ersten Bildnis der Mutter so stark wirken.

Die übrigen Bildnisse stehen auf derselben Höhe. Sie haben mit der eleganten verschönernden Miniaturmalerei der Epoche keine Verwandtschaft. Statt auf äussere Glätte und Zierlichkeit gehen sie auf Kraft der Charakteristik und auf Wahrheit.

Der Kopf des Künstlers ist noch bedeutender geworden. Er trägt ihn selbstbewusster auf den Schultern als alle seine Geschwister. Der eindringend forschende, fast finstere Blick des Auges, die leicht gerunzelte Stirn, der zusammengepresste Mund passen zu dieser energischen Haltung des Kopfes. Von Kränklichkeit sieht man dem Antlitz nichts an. Es ist das letzte Mal, dass der Künstler sein Selbstbildnis giebt.

Bei den Bildnissen der Geschwister fällt die Individualisierung des Blickes sofort in die Augen. Jeder der Dargestellten hat sein ihm eigentümliches Mass von Energie erhalten und kann im Ausdruck des Auges mit keinem der Übrigen verwechselt werden. Es ist schwer, die besonders gelungen erscheinenden Bildnisse herauszuheben. Die der Schwester Marie, der Schwester Caroline

Digitized by Google

JEAN
OLDACH

BETTY
OLDACH

Digitized by Google

und des jüngsten Bruders fallen zuerst in die Augen. Namentlich das der kleinen blassen Caroline und das gesunde, frische der Schwester Marie haben etwas Überzeugendes. Man muss am Original bei jedem einzelnen Kopf sehr genau Mund und Augen betrachten und das Haar studieren, und wenn man die Einzelheiten so gut wie auswendig weiss, an einem andern Tage das Ganze des Kopfes auf sich wirken lassen.

Die neun Köpfe sind in drei senkrechten Reihen geordnet, doch ist die mittlere in die Höhe gerückt und den andern nicht parallel. Die Köpfe der seitlichen Reihen sind im Halbprofil einander zugeneigt, die mittlere Reihe zeigt zwei Köpfe von vorn und den untersten im Profil, eine sehr glückliche Anordnung. Fast alle tragen Schwarz, nur die Schwester Marie hat ein rotes Kleid an und der jüngste Bruder Jean einen blauen Kittel mit einem roten Halstuch. Beide stehen in der Mitte oben.

Was die farbige Erscheinung anlangt, so fällt besonders auf, dass die Farbenflächen in den Umrahmungen der Bilder nicht aufeinander stossen, sondern durch feine Striche des weissen Grundes getrennt sind: dasselbe Prinzip, nach dem auf altorientalischen Teppichen die Farben gegen einander abgesetzt sind.

Wie die Technik sich gehalten hat, ist erstaunlich. Nirgends hat sich bei der Farbe nur eine Spur vom Untergrunde des Pergaments losgelöst, und es findet sich kein Zeichen, dass das Gemälde verblasst oder nachgedunkelt ist. Unter Glas und Rahmen hat es nunmehr siebzig Jahre im vollen Licht an der Wand gehangen.

Digitized by Google

GUSTAV
OLDACH

CAROLINE
OLDACH

Digitized by Google

MEPHISTO UND DER SCHÜLER

HAMBURG 1828

Zu dem Ölgemälde „Mephisto und der Schüler" giebt es zwei unendlich sorgfältige Federzeichnungen, eine davon im Besitz der Kunsthalle. Sie ist vor dem Bilde entstanden und sollte wohl ursprünglich das abschliessende Kunstwerk darstellen. Später mag dem Künstler dann der Wunsch gekommen sein, das malerische Motiv durch die Farbe auszudrücken. Dabei sind allerlei Einzelheiten des Hausrats (im Vordergrunde) verändert worden.

Das Ölbild „Mephisto und der Schüler" galt schon Oldachs Zeitgenossen als hart in der Farbe. Wasmann spricht in seiner Biographie davon. Aber das wiegt gering gegen die grosse Leistung, die dies Bild innerhalb der Corneliusschule und der deutschen Kunst seiner Zeit überhaupt darstellt. Wo findet sich sonst in ihr ein Beispiel, dass mit solcher Innigkeit auf die Bewältigung der malerischen Ausdrucksmittel hingearbeitet wird? Oldach hatte in München offenbar die Holbein, Altdorfer, Dirk Bouts und Memling studiert. Vor ihrer Kunst muss er gefühlt haben, dass die alten deutschen Meister Fleisch von seinem Fleisch und Blut von

Digitized by Google

Ölgemälde 1828 Kunsthalle

MEPHISTO UND DER SCHÜLER

Digitized by Google

seinem Blut gewesen seien. In seinen Zeichnungen und Bildern offenbart er selber von je dieselben Qualitäten unserer Rasse, die durch Jahrhunderte in der Nachahmung des Fremden, erst des italienischen, dann — und bis in unsere Tage — des französischen, erstickt worden sind. Man hätte mit dem jungen Oldach vor den Dirk Bouts und Memling in München, vor dem kleinen Altar des van Eyck in Dresden stehen mögen.

Auf dem Mephistobilde sucht er mit ihnen zu wetteifern. Er hat sich dafür eine Technik geschaffen, die in jener Zeit ziemlich allein steht. Zunächst wendet er sich wieder dem Holz als Träger der Farbenschicht zu. Sowohl der Mephisto wie die Johanniskirche und Hermann und Dorothea sind auf Holz gemalt. Für alle seine früheren Bilder hatte er sich der zeitüblichen Leinwand bedient. Mit dem Material der Ölfarbe, aber offenbar in einer sorgsam und mit Genie für das Technische erfundenen Herrichtung, weiss er Wirkungen zu erzielen, die der Kunst der Alten sehr nahe kommen. Es ist bezeichnend, dass heute der Name van Eyck vor diesen seinen letzten Bildern so oft genannt wird.

Aber nicht in der Klarheit und dem Schmelz der Farbe, der miniaturartigen Durchbildung allein erinnert er an die Alten. Was er schafft, ist nicht Nachahmung, sondern Wiedergeburt. Denn er hat dieselben Kräfte und Neigungen in sich, die in den ersten künstlerischen Exponenten der Eigenart seiner Rasse wirksam waren.

Auf dem „Mephisto“ ist alles Bildnis. Mephisto trägt in leiser Karikatur die energischen

Digitized by Google

Züge von Vater Oldach, zum Schüler hat sein Freund Ulrich Hübbe gesessen, und die Landschaft, auf die sich das Fenster öffnet, ist ein Bildnis der Alster. Über Mephisto, der seine Dialektik mit sprechendem Fingerspiel begleitet, und den Schüler, der verlegen und zweifelmütig zuhört, die Linke am Kinn, die Rechte mit der Mütze in bescheidener Haltung bis zur Gürtelhöhe gezogen, über das Spiel des aus zwei Quellen einströmenden Lichtes auf den Büchern und Geräten, die auf dem Tische liegen, auf dem Buch, Zirkel und Globus am Boden und Urväter Hausrat an den Wänden, von denen hier und da der Stuck abblättert — so unterhaltend das alles ist, so liebevoll es geschildert wird, dringt der Blick sofort in die köstliche Landschaft vor dem offenen Fenster, denn die hat den Künstler selbst am meisten gepackt, hier hatte er zu sagen, was vor ihm kein anderer ausgedrückt hatte. Das ganze Bild erscheint, wenn man die Schönheit dieser Landschaft empfunden hat, fast wie ein Rahmen dazu.

Es ist früher Morgen. Am Horizont über der Aussenalster steht noch ein schwacher Schimmer Morgenrot, sonst ist alles vom silbernen Morgenlicht umspielt. Zwischen den Alsterflächen erhebt sich, gegen das Licht gesehen, der Lombardswall mit seiner Brücke und seinen Gebäuden, nur dass an die Stelle der Mühle ein Festungsturm gesetzt ist. Wall, Brücke und Turm stehen als Silhouette gegen den Himmel, nur leicht durch den Reflex vom Wasser aufgehellt, dessen ruhige Fläche das Bild des Turmes zurückwirft. Links an der Aussenalster liegen die Baumufer von Fontenay.

Digitized by Google

Auf der Binnenalster ein Ruderboot und eine Gruppe Pfähle, an deren einen ein Boot gebunden ist, alles nur Silhouette, aber doch frei von Luft und Licht umspielt. Man muss sich besinnen, wie lange es gedauert hat, bis nach Oldach die Franzosen und die Deutschen — als ihre Schüler — das silberne Morgenlicht auszudrücken versucht haben.

Oldach geschähe Unrecht, wenn über diesem kleinen Juwel von Landschaft vergessen würde, was er sonst an allen Ecken und Enden auf diesem Bildchen geleistet hat. Wären die Figuren lebensgross, er hätte nicht mehr Studium und Arbeit hineinzustecken nötig gehabt. Da sind die sanft durchleuchteten Glasfenster mit dem Sündenfall, der Vertreibung aus dem Paradiese, Christus in der Vorhölle und dem Heiligen Michael als Drachentöter, da ist der vom Licht gestreifte, von Reflexen aufgehellte Globus, der Zirkel aus Messing und Eisen auf dem Buch davor, die Sanduhr im Schatten auf dem Tisch, Schere und Feder daneben und alles übrige. Es steckt in dieser Bewältigung der Erscheinung so vieler kleiner Dinge eine Kraft, wie sie später erst Adolph Menzel entfaltet hat.

Digitized by Google

DIE ST. JOHANNISKIRCHE

Die Jahreszahl 1828 trägt auch eine kleine Ansicht der St. Johanniskirche, die im folgenden Jahre abgebrochen wurde.

Es handelt sich um eine Kraftprobe. Der Künstler scheint den Versuch gemacht zu haben, wie weit er in der Durchbildung des Detail gehen könnte, ohne den Gesamteindruck zu zerstören. Zur Durchführung dieses Vorsatzes, wie Oldach sie fertig gebracht hat, gehört ein sehr grosses Mass Energie.

Er hat sich, um nicht gestört zu werden, an sonnigen Sommertagen in früher Morgenstunde auf den Kirchhof gesetzt. Die Sonne steht noch nicht hoch, auf dem Kirchdach liegen die Schatten der kleinen Erker horizontal. In den Häusern, über die sich das mächtige grüne Kirchdach erhebt, schläft noch alles. Nur aus einem der Schornsteine links erhebt sich der Rauch.

Das grüne Dach mit dem zierlichen Dachreiter fangen den Blick zuerst auf und halten ihn lange fest. Wer empfinden will, wie fein der Künstler beobachtete, muss sich bei den Schattenpartien des köstlich gezeichneten Dachreiters ansehen, wie der

Digitized by Google

Schatten schwer auf dem Dach ruht, wie die dunkle Seite des Dachreiters die Reflexe des Kirchendaches auffängt und heller gegen den dunkleren Schatten auf dem Dache steht, und wie oben, wo die Schattenseite des Dachreiters gegen den Himmel stösst, alle Farbe im Duft verschwindet und nur eine satte Dunkelheit bleibt, die doch nicht schwarz ist. Dieselbe Unmittelbarkeit der Beobachtung ist an der Wiedergabe der Lichtseiten zu fühlen, wo sich die scharf beleuchtete Fläche sehr fein gegen die vom Licht nur gestreifte abhebt.

Das sind Dinge, die heute jeder Schüler sehen lernt, in die sich aber von den Corneliusschülern kein Mensch vertiefte, und die auch heute nur wenige so zart würden ausdrücken können wie damals Oldach.

Wie diesen Dachreiter muss man nach und nach das ganze Bild besehen. Alles ist so genau beobachtet und so unmittelbar wiedergegeben wie dies eine Stück. Aber der Dachreiter im Morgenlicht ist doch die Hauptsache auf dem Bilde, dort liegt der Accent. Wenn man ihn ins Auge fasst, wird das Bild lebendig, alles andere singt die zweite Stimme dazu.

Man muss vom Dache herunter das Bild stückweise durchfühlen. Die in der oberen Hälfte stark beleuchtete rotviolette Kirchenwand steht herrlich gegen das satte leuchtende Grün des Daches. Die hohen Fenster sitzen darin, als hätte van Eyck sie gemalt, so bis ins allerkleinste durchgeführt und doch monumentale Malerei. Die Materie des grünlichen Glases ist deutlich gegen die starkreflektierenden Stützen abgesetzt, dabei ist noch jedes Fen-

Digitized by Google

Ölgemälde 1828 Kunsthalle

DIE ST. JOHANNISKIRCHE ZU HAMBURG

abgebrochen 1829

Digitized by Google

ster ein Individuum. Weder in der Form noch in der farbigen Erscheinung oder als reflektierender Körper gleicht eins dem andern. Dann kommt die durchsichtige Schattenpartie der Kirchenwand, aus der die reflektierenden Stege in den Fenstern herausscheinen, und als Gegensatz dazu der vom Licht gestreifte Dachfirst des Hauses rechts, über den sich die gedrehten, hell beleuchteten hohen Schornsteine erheben. Um die drei Erker treiben Licht und Schatten ihr Spiel. An den beiden ersten ist nur ein Stück Dach beleuchtet, der dritte wird auch im Giebel vom Licht gestreift. Aus der grauen Giebelfläche des mittleren scheint ein rundes Fenster mit weissgestrichenen Rahmen, und das Orange der Dachziegel steht gegen das Violett der Kirchenmauer, während sich die gedrehten Schornsteine in einer Art lichten Fleischton gegen die dunklere Kirchenwand abheben. Ein viertes Rot zeigt die beschattete Seitenwand dieses Hauses, in dessen graugestrichene Fassade die weissen Fensterrahmen sitzen, während die Hausthür über ihren zwei reflektierenden Stufen grün in der Mauer steht. Links liegt ein Gewirr niedriger und höherer Fachwerkbauten an die Kirchenmauer gedrängt, jedes rote Dach hat seinen individuellen Ton, jede Wand, jede Planke, jedes gelbliche und grünliche Gitter, und vorn breitet sich das kühle Grau des gepflasterten Platzes aus.

Und obgleich alle Einzelheiten mit unsagbarer Hingebung nach ihrem Wert zur Geltung gebracht sind, wird doch das Ganze durch eine einheitliche Stimmung zusammengehalten. Es ist eben nicht alles gleichgeordnet. Der Dachreiter bildet

Digitized by Google

den betonten Mittelpunkt, dann kommt die beleuchtete Kirchenwand, dann der vom Licht gestreifte Giebel. Das übrige versinkt im Schatten. Es ist so reich, dass sich gar nicht alles aufzählen lässt. In unserem Jahrhundert sind nur sehr wenige Bilder gemalt, in die ihr Urheber soviel Energie zusammengedrängt hat, wie Oldach in dies handgrosse Bildchen. Was darin steckt, würde eine Bilderfläche von vielen Quadratmetern nicht leer erscheinen lassen.

Solche Bilder konnten im neunzehnten Jahrhundert nicht leicht gemalt werden. Sie konnten nur entstehen, wo ein Künstler in der Lage war, für seine eigene Befriedigung zu arbeiten. Als das Zeitalter der grossen Ausstellungen einsetzte, war es mit dieser intimen Kunst, soweit sie vorhanden gewesen war, überhaupt zu Ende. In der Zukunft wird man dieses kleine Architekturstück wie eins der Bilder schätzen, die Menzel zu seiner eigenen Freude gemalt hat, die Atelierwand, die Rüstungen oder das Nymphenbad in unserer Galerie.

Aus diesem Gemälde, der Alsterlandschaft, mit dem Mephisto und den kleinen Bildern aus Hamburg in Federzeichnung fühlen wir heute heraus, wie Oldach, von München zurückgekehrt, die malerische Eigenart seiner Heimat entdeckt hat. Die Bekanntschaft mit den Strassenbildern Münchens mag ihm das Auge geöffnet haben für die wunderbare Schönheit seiner Heimat.

Digitized by Google

BILDNISSE

HAMBURG 1828—1829

Auch bei den während Oldachs letztem Aufenthalt in Hamburg entstandenen Bildnissen lässt sich beobachten, wie der Künstler zu den Tendenzen zurückkehrt, von denen er ausgegangen ist.

Sein erstes in Hamburg 1828 entstandenes Bildnis, das seines Freundes Hübbe, erscheint wie das Werk eines Anfängers. Das Selbstbildnis und das Bildnis des Vaters von 1821, die Bildnisse seiner Mutter und seiner Tanten von 1824 stehen unendlich viel höher. Es sieht aus, als hätte Oldach von vorn anfangen müssen. Farbe und Zeichnung sind gleich hart, das Interesse für die Form hat bedenklich abgenommen, die Frische fehlt. Dasselbe gilt von dem Bildnis eines Blinden, das wohl in dasselbe Jahr gehört, nur ist es in der Farbe besser.

Wesentlich höher stehen die Bildnisse des folgenden Jahres (1829), zwei im Privatbesitz befindliche Bildnisse alter Damen. Nur das eine trägt ein Datum: den 27. July 1829; das andere steht ihm so nahe, dass es aus demselben Jahre sein wird. Vielleicht hat man es etwas früher anzusetzen. Beide Bildnisse sind etwa von halber Lebensgrösse.

Digitized by Google

Ölgemälde 1828 Kunsthalle

ULRICH HÜBBE

Digitized by Google

Ein Schema giebt es für Oldach nicht. Er wählt für jeden, den er malt, die Haltung aus der genauesten Kenntnis der Persönlichkeit. Er hat ja übrigens ausschliesslich Verwandte und Freunde gemalt.

Auf dem datierten Bildnis sitzt die alte Dame an einem Klapptisch aus Mahagoni. Sie blickt aus grossen grauen, schon etwas trübe gewordenen Augen sinnend vor sich hin mit aufwärts gerichtetem Blick; den rechten Arm hat sie auf den Tisch gelegt und hält Zeige- und Mittelfinger der linken Hand umfasst. Ihr weisses Strickzeug ist ihr in den Schoss gesunken, das Knauel liegt neben der weissen, halbgefüllten Kaffeetasse auf dem Tisch; den Hintergrund bildet ein grüner Vorhang, neben dem ein Stück der rötlichgrauen Wand sichtbar wird. Die Farbe des faltenreichen alten Antlitzes ist noch frisch. Der festgeschlossene Mund mit den dünnen Lippen zeigt leise emporgezogene Mundwinkel, die an die Grübchen in den Wangen stossen. Über den Schläfen trägt sie braune Locken, eine weisse Tüllmütze mit gelben Bändern deckt den ganzen Kopf und wird unter dem Kinn durch gelbe Bänder geschlossen. Das schwarze Kleid mit Schinkenärmeln trägt einen halbweiten Ausschnitt, der durch einen weissen Tüllkragen bedeckt wird. Eine von Perlen gefasste Brosche schmückt die Brust.

Das Bild ist wie eine Miniatur gemalt. Oldachs Auge hatte schon ein gutes Stück der alten koloristischen Feinheit wiedergewonnen und an der Zeichnung und Farbe der Hände, der Zeichnung des Kopfes und des kostümlichen Details lässt

Digitized by Google

Ölgemälde Privatbesitz

BILDNIS EINER ALTEN DAME

Digitized by Google

sich erkennen, wie sich das Interesse für die Erscheinung beim Künstler wieder vertieft hatte.

Die andere alte Dame sitzt auf ihrem Lehnstuhl vor einer sattgrünen Wand, von der sich ihr violettes Seidenkleid und die weisse Spitzenhaube abheben. Die Ellbogen ruhen auf der Lehne, die Hände sind im Schoss gefaltet. Ihre braunen Augen blicken voll auf den Beschauer, der wundervoll gezeichnete Mund mit der dünnen Oberlippe und der etwas stärkeren Unterlippe ist fest geschlossen. Sie trägt die gebrannten Schläfenlokken, und in ihrer weissen Spitzenhaube sitzen weisse Federblumen und grünlich-weisse Atlasblätter. Die Kinnschleife ist von weissem, leicht ins lila fallendem Atlas. Eine weisse, wundervoll gezeichnete Spitzenkrause umschliesst den Hals.

Auch dieses Bild ist mit bewundernswerter Intensität gezeichnet, und es hat sehr feine koloristische Qualitäten. Freilich steht es, von der Auffassung und Zeichnung abgesehen, noch nicht wieder auf der Höhe der Frauenbildnisse von 1824. Aber wie sich Oldach in den beiden Jahren des Hamburger Aufenthaltes zu sich selbst zurückgefunden hat, lehrt ein Vergleich mit dem Bildnis des jungen Hübbe von 1828.

Aus dem Jahre 1829 ist im Privatbesitz ein Kinderbildnis erhalten, wie die meisten Werke des Künstlers aus dieser Epoche in kleinem Format.

Von weitem gesehen, lockt es nicht besonders an, denn es steht koloristisch ungefähr auf der Stufe von Erwin Speckters Bildnis seiner Schwestern. Aber die Teilnahme erwacht, sowie man beginnt, es eingehender zu betrachten. In einem

Digitized by Google

Ölgemälde Privatbesitz

BILDNIS EINER ALTEN DAME

Digitized by Google

Wohnzimmer zwei kleine Mädchen. Das grössere, etwa fünfjährig, sitzt weissgekleidet in einem Kinderstuhl und blickt, mit der Linken die Hand des hinter ihm stehenden Schwesterchens fassend, auf den Beschauer. Es trägt einen gelben Gürtel und grüne Schuhe. Das kleinere Mädchen hat ein himbeerfarbenes Kleid und blickt ebenfalls zum Bilde heraus. Seine übergrossen dunkeln Augen stehen in einem sehr zarten kränkelnden Antlitz, Näschen und Mund sind mit der höchsten Zartheit gezeichnet. Dass dieses hinfällige Geschöpf, wie die Familientradition berichtet, sehr früh gestorben ist, erscheint nach der Aussage des Bildes völlig glaubhaft.

Wie es bei den Bildnissen der Hamburger Nazarener fast die Regel ist, dehnt sich um diese beiden Gestalten der wirkliche Raum des Wohnzimmers aus. Links überschneidet der Rahmen einen Schreibschrank, von dem gerade soviel sichtbar bleibt, wie dazu gehört, um den gesamten Aufbau zu verstehen. Im Hintergrunde steht gegen die grüne Wand ein weiss gestrichenes Sopha mit schwarzen Rosshaarkissen. Oben werden die hängenden Stücke von roten Vorhängen sichtbar. Rechts liegt an der Erde eine Puppe im Männeranzug.

Das Monogramm und die Jahreszahl 1829 stehen auf dem Stuhlbein links unten.

Es ist ein Bildnis, das nicht eigentlich als Sittenbild auftritt. Die Kinder waren beschäftigt, das kränkliche hatte mit der Puppe gespielt, das ältere hatte sein Bilderbuch besehen. Aber nun blicken sie auf, und das ältere Mädchen hat in

Digitized by Google

halb unbewusstem Trieb, das geliebte schwächliche Geschöpf zu schützen, seine Hand ergriffen.

Vor zehn Jahren wäre dies innige kleine Bild manchem noch nicht so geniessbar erschienen wie heute. Und wer, vom Vorurteil einer koloristischen Richtung befangen, davortritt, wird auch jetzt noch nach einem flüchtigen Blick sich mit dem Eindruck abwenden, dass dies altmodische Produkt der Biedermaierzeit die Forderungen nicht erfüllt, die an ein Kunstwerk der moderne Geschmack stellt. Fragt man jedoch, wie viel echte Empfindung und wie viel Andacht und Liebe dazu gehört hat, dies unscheinbare Bild zu schaffen, so wird die Antwort anders lauten.

Der letzten Hamburger Zeit gehört auch ein kleines Profilbildnis des Bildhauers Otto Sigismund Runges an, des Sohnes von Philipp Otto Runge. Das Original besitzt der Künstlerverein. Es ist ein sehr durchgearbeitetes Werk, das an Holbeins und Dürers Vorbild gemahnt. Namentlich die Mundpartie erinnert lebhaft an Dürers Art. Die Farbe ist sehr stark. Mit dem dunklen üppigen Haar und dem schwarzen Rock kontrastieren die frische Hautfarbe und das rote Halstuch, neben dem ein weisser Fleck Wäsche sichtbar wird.

Digitized by Google

HERMANN UND DOROTHEA

HAMBURG 1829

Es war Julius Oldach nicht beschieden, sein letztes Ölbild, Hermann und Dorothea, zu vollenden. Aber wie es auf uns gekommen ist, werden wir kaum vermissen, was es hätte durch weitere Ausführung der wenigen unfertigen Stellen noch gewinnen können.

Auch dieses Motiv sollte ursprünglich eine Miniatur werden. Die erste Ausführung auf Pergament, ein Vermächtnis des Herrn J. F. N. Oldach an die Kunsthalle, ist kaum fingerlang.

Erwin Speckter beschäftigte sich damals ebenfalls mit der Miniaturmalerei. Diese Vorliebe muss bei beiden auf denselben Drang zurückgeführt werden, durch die Behandlung von Formaten und Techniken, die denen der Corneliusschule entgegengesetzt waren, zu sich selber zu kommen.

Oldachs Ölgemälde „Hermann und Dorothea" ist wieder ein grosses Bild. Er scheint damit aus der Übergangszeit der Miniaturformate heraustreten zu wollen.

Noch sind Figuren und Landschaft nicht zu einer überzeugenden Einheit verschmolzen, wie es kaum ein Jahrzehnt später Hermann Kauffmann

Digitized by Google

Ölgemälde 1829 Kunsthalle

HERMANN UND DOROTHEA

Digitized by Google

erreicht hatte. Figuren und Landschaft bleiben für sich, das Interesse ist geteilt.

Die Figuren pflegen dem an andere Kunst Gewöhnten schwer einzugehen. Sie wirken auf den ersten Blick etwas steif und ungeschickt. Aber nur auf den ersten Blick. Man braucht nur die Gesichter zu sehen, um von der Innigkeit des Gefühls gepackt zu werden. Es sind Bildnisse. Zur Dorothea hat das Dienstmädchen Margreth gesessen, wer den Kopf des Hermann gegeben hat, wusste der Bruder nicht mehr. Das Motiv führt über das von Goethe angedeutete hinaus, Hermann stützt das Mädchen nicht nur, er trägt sie. In der Qualität der freilich noch etwas stumpfen Farben der Gewänder hat Oldach einen weiten Schritt über die Farbe der Bildnisse desselben Jahres hinausgethan. Die Braun und Gelb, Rot und Blau haben schon wieder einen tieferen Klang.

Ganz frei von dem Schuleinfluss ist sein begabtes Auge erst in der Landschaft. In Ton und Stimmung ist sie so schön, dass wir aus Deutschland in jener Epoche etwas Vergleichbares nicht bezeichnen können. Das hatte noch niemand vor und neben ihm in der Landschaft gefühlt und ausgedrückt. Und seine Technik macht die Ölmalerei, wie sie die Düsseldorfer Schule zu üben begann, oder wie sie in Berlin herrschte, völlig vergessen. Sie lässt an die Materie der Ölfarbe nicht mehr denken, sie hat etwas Geheimnisvolles, Kostbares, wie edles Gestein.

Als Hauptstück in der Landschaft steht der wundervolle Kastanienbaum da, dessen Krone vom Rahmen überschnitten wird, so dass nur die unter-

Digitized by Google

sten Äste sichtbar bleiben, deren dunkle Blattmassen als Silhouetten gegen den kalten Abendhimmel stehen und den aufgehenden Mond überschneiden. Der Stamm mit der spiraligen Drehung, die sich an Bäumen der sturmreichen Küstenländer beobachten lässt, die Krone, die gelben und violetten Blumen, die Weinranken des Weinbergs stehen in dem mysteriösen Dämmerlicht, das die Dinge umspielt, wenn am Sommerabend der Vollmond sein mildes Licht durch das sterbende Sonnenlicht sendet.

Aus dem Stammbaum

Digitized by Google

MÜNCHEN

1830

Die beiden letzten Jahre in Hamburg müssen für Oldach unter angestrengter Arbeit verflossen sein. Wie er sein Leben eingerichtet hatte, ist nicht überliefert. Nach dem Bericht seines Bruders ging er still seines Weges, beobachtete dabei sehr scharf und hatte ein klares und festes Urteil. So hat er schon damals die grosse Begabung Hermann Kauffmanns erkannt und betont.

Seine Gesundheit zwang ihn, viel allein zu bleiben und verwehrte ihm schliesslich die Arbeit. Sein letztes Bild, Hermann und Dorothea, konnte er nicht mehr vollenden.

Da die Ärzte von einem Aufenthalt im Süden Besserung hofften, brach Julius Oldach im September 1829 nach München auf. Dort wollte er den Winter verbringen, um mit dem Frühjahr nach Italien zu ziehen.

Dass er in München noch zur Arbeit gekommen ist, hören wir nicht.

Sein Zustand verschlimmerte sich rasch.

Über seinen Tod und sein Begräbnis berichtet eine kurze Aufzeichnung Wasmanns: Es starb von ihnen jener wackere Maler O., der wie zur Selbst-

Digitized by Google

quälerei geschaffen, weder mit sich noch mit seiner Kunst fertig werden konnte. Ich sah in Hamburg ein kleines, sehr ausgeführtes Gemälde von ihm, Mephistopheles, wie er in Fausts Professorenrock den Studenten, welcher das Porträt eines Freundes war, haranguiert. Es war bis ins kleinste Detail streng charakterisiert, nur etwas hart gemalt. Er endete an der Abzehrung, von seinen Landsleuten abwechselnd gepflegt. Der bittere Ausdruck seines Gesichts war im Tode einer ernsten Ruhe gewichen. Bei seiner Beerdigung wehte ein solcher Sturm, dass unsere Fackeln erloschen.

* * *

Julius Oldachs Leben ist uns nur in grossen Umrissen bekannt. Das meiste müssen wir aus seinen Werken erraten.

Wir sehen ihn schon als Knaben, der bei Gerdt Hardorff und Christoffer Suhr die Elemente der Kunst erlernt, im Besitz eines sehr ansehnlichen künstlerischen Vermögens. Mit siebzehn Jahren zieht er auf die Dresdener Akademie, wo er ausschliesslich mit Zeichnen beschäftigt wurde. Nach Hamburg zurückgekehrt, thut sein Talent in den acht Monaten seines Aufenthaltes einen starken Schuss. In den Bildnissen der Mutter und der Tanten schafft er sich die Ausdrucksmittel für seine neue und unabhängige Empfindung, bleibt aber dabei innerhalb der Tradition seiner engeren Heimat. Aus dieser Bahn wirft ihn dann der Aufenthalt in München unter Cornelius. Als er 1827 zurückkehrt, muss er von vorn anfangen. Was er zuerst fertig bringt, steht in der Fähigkeit, sich zu ver-

Digitized by Google

senken, im Gefühl für Farbe, Luft und Licht sehr tief unter dem 1824 in Hamburg bereits erreichten. Aber trotz seiner körperlichen und seelischen Leiden ringt er sich zu sich selbst zurück, indem er sich in der Bildnismalerei und in der Landschaft der Tradition seiner Heimat anschliesst.

In dem Jahrzehnt vom sechzehnten bis zum sechsundzwanzigsten Jahre des Künstlers zählen für seine Kunst nur die Zeiten, die er in Hamburg zugebracht hat. Aus den drei Dresdener Jahren sind nur zwei kleine Blätter erhalten, aus den vier Münchener Jahren ein Dutzend Zeichnungen. Die sechs bis sieben Jahre, die er an den Akademien zugebracht hat, könnten aus seiner Produktion beinahe ganz wegfallen, ohne dass sein Bild sich wesentlich änderte. Sechs oder sieben verlorene Jahre in einem unendlicher Fruchtbarkeit fähigen Leben. Es ist, als wäre er nicht mit sechsundzwanzig, sondern schon mit zwanzig Jahren gestorben.

* * *

Am tiefsten hat ihn der Aufenthalt in München beeinflusst.

Diese Jahre unter Cornelius haben ihm genommen, aber auch gegeben. Nur dass wir am deutlichsten zu erkennen vermögen, was ihm genommen wurde: die Originalität und Zartheit des koloristischen Vermögens.

Gegeben haben sie ihm vielleicht den Stil. Oder besser, sie haben die Fähigkeit, monumental zu gestalten, nur etwas schneller in ihm entwikkelt, denn er besass sie von allem Anfang an.

Digitized by Google

Die frühen Selbstbildnisse, das Bildnis des Vaters und der alten Damen aus der vormünchener Zeit offenbaren sein starkes, ursprüngliches Stilgefühl.

Das bedeutsamste Werk, das auf die Münchener Anregungen zurückgeht, ist nicht die Zeichnung des verlorenen Sohnes, die, nach der Tradition 1828 in Hamburg entstanden, äusserlich noch am meisten Cornelianisches hat, sondern das grossartige Bild der Andächtigen in St. Michael. Das Motiv, die unendlich sorgfältige Durchbildung, die Vertiefung in die Charaktere, der Aufbau, alles ist Un- oder Anticornelianisch. Es lebt sogar schon etwas von dem besonderen münchnerischen Wesen darin, das sich nachher in der Schöpfung der deutschen Karikatur grossen Stils Luft gemacht hat, und das wir in Leibl verehren. Und wie die Münchener Karikatur hat auch diese wundervolle Zeichnung Oldachs einen Zug von Monumentalität, der an Cornelius mahnt und auf ihn zurückgeht.

Derselbe Zug spricht auch aus Oldachs Bildnisstudien der Münchener Zeit. Am deutlichsten in den beiden Blättern, die vielleicht als Vorarbeiten für den verlorenen Karton „Siegfrieds Tod" anzusprechen sind, aber auch in den einfachen Bildnissen. Sie haben alle Fülle eines unerbittlichen Realismus und obendrein den unendlich anziehenden Zug nazarenischer Innigkeit und Stilempfindung.

Diese Mischung stempelt Oldachs Werke aus der Münchener Zeit zu ganz eigenartigen Leistungen. Sie unterscheiden sich von aller Kunst, die es vorher oder nachher gegeben hat, auch von der eigenen des Künstlers aus früherer oder späterer

Digitized by Google

Zeit. Die Arbeiten der letzten Hamburger Jahre tragen diesen nazarenischen Zug nicht mehr so deutlich. Dergleichen kann ja nicht auf die Wagschale gelegt werden. Aber es lässt sich empfinden, wenn man etwa das herbe Bildnis von Professor Eberhard aus der Münchener Zeit dem des lesenden Vater Oldach von 1829 gegenüberstellt, wo die nazarenische Strenge einer malerischen Weichheit wieder Platz gemacht hat.

* * *

Unter Oldachs auf uns gelangten Werken überwiegen die Bildnisse sowohl der Zahl wie der Bedeutung nach, und man wird wohl künftig in ihm stets in erster Linie den Bildnismaler sehen. Als solcher gehört er zu den grössten deutschen Begabungen des Jahrhunderts. Er hat es erreicht, dass seine Wiedergabe schlichter, an sich wenig interessanter Menschen mit fascinierender Macht anzieht und festhält. Ihm war die Kraft verliehen, das innerste Wesen zu fühlen und an die Oberfläche zu ziehen, wo es sich sonst nicht leicht zu zeigen pflegt. Wer vor einem seiner Bildnisse steht, hat nicht nur das Menschenkind vor sich, das in engen kleinbürgerlichen Verhältnissen alt geworden ist, sondern fühlt noch den inneren Menschen, der von den Zufälligkeiten der äussern Lebensgestaltung unberührt geblieben ist, den Kern, in dem noch alle Entwickelungsmöglichkeiten schlummern.

Und so wirken diese Bildnisse mit einer suggestiven Kraft, der sich Keiner entziehen kann. Wer einem dieser von Oldach Dargestellten ins Auge blickt, fühlt in seiner Seele ein geheimnis-

Digitized by Google

volles Leben erwachen. Es ist, als ob sich aus fernen Abgründen erhöbe, was er je an Eindrücken von dem inneren und äusseren Wesen verwandter Typen empfangen hat, und zusammenklänge mit dem Eindruck des Bildnisses vor ihm. So kommt es, dass Oldachs Bildnisse jedem vom ersten Augenblick an wie längst bekannt vorkommen. Man glaubt, die Menschen, deren äusseren Schein und innerstes Dasein er festgehalten hat, persönlich gekannt zu haben und vertraut mit ihnen gewesen zu sein.

Dies heimliche Leben, das aus dem Blick, aus dem Linienspiel des Mundes und der Stirn, aus der Haltung des Kopfes und des Körpers ausströmt, bleibt immer die Hauptsache, so wenig es sich greifen und halten lässt. Von all den köstlichen Einzelheiten, aus denen die Freudigkeit des Malerauges spricht, dem Kleinod auf der Brust, dem duftigen Stoff der hohen Tüllhauben, aus deren Fluten gelbe Seidenbänder auftauchen, den Spitzen und Federn, wird das Auge doch nur vorübergehend festgehalten, es geht von selbst immer wieder auf das Ganze.

Wer mit den deutschen Meistern der Reformationsepoche vertraut ist, fühlt sich an ihre Kunst erinnert. Doch darf von keiner Nachahmung gesprochen werden, kaum von einer Anregung. Bei den ersten Bildnissen 1820 und 1824 in Hamburg, als Oldach sich selbst, seinen Vater, die Mutter und die im Hause lebenden Tanten malte, stand er auf dem Boden der aus Holland stammenden älteren Hamburger Tradition. Diese Bildnisse haben einen zarten, grauen, luftigen Ton, den die

Digitized by Google

altdeutsche Kunst nicht anstrebte. Und als Oldach 1827 aus München heimkehrte, dürfte wohl in den ersten Werken des Neubeginnenden, den Bildnissen Runges und Hübbes, ein schwacher Nachklang der älteren deutschen Meister, die er in München kennen gelernt hatte, zu fühlen sein, die Bildnisse der beiden Tanten 1829 sind wieder ganz er selbst, wie er durch die Veränderung des Auges geworden, die in der Corneliusschule vor sich gegangen war. Weder in der Auffassung noch in der Farbe spricht eine Erinnerung an alte Kunst mit, wenn auch das tonigluftige der Erscheinung und die Zartheit der Farbenempfindung merklich gelitten haben, verglichen mit seinen Erstlingswerken.

Mögen auch Oldachs Bildnisse in seinem Werk voranstehen, darf doch dabei nicht übersehen werden, was wir sonst von ihm besitzen. Er war keineswegs einseitig für das Bildnis begabt. Schon die seltene Bildmässigkeit, die er dem Bildnis aufzuprägen wusste, beweist, dass wir es in ihm mit einem umfassend angelegten Menschen zu thun haben. Die Studie aus der Münchener Michaelskirche, die Rückkehr des verlorenen Sohnes, Hermann und Dorothea, Mephisto und der Schüler, die kleine Darstellung der St. Johanniskirche im Morgenlicht, die gezeichneten Landschaften und vor allem die köstlichen Bilder aus dem Familienleben weisen auf eine ungewöhnliche Fähigkeit hin, Bilder zu sehen und Bilder zu erfinden, und sie genügen, eine Vorstellung von dem weiten Umfang und von der Tiefe seiner künstlerischen Begabung zu vermitteln.

* * *

Digitized by Google

Unter den hamburgischen Künstlern des neunzehnten Jahrhunderts schien mir Oldach für die Eröffnung der Monographien am geeignetsten, weil ich glaube, dass in seinen Bildnissen eine starke, werbende Kraft lebt. Kein anderer unserer Künstler vermag besser als er begreifbar machen, was ein Bildnis enthalten kann und enthalten soll.

Seine Werke können, mit Liebe und Hingebung betrachtet, den herzlichen Wunsch erwecken, dass solche Bildnisse wieder gemalt werden möchten, und dass alle Bildnisse, die entstehen, etwas von Oldachs Schlichtheit, Tiefe und Intensität haben möchten.

Ist diese Stimmung im Publikum erwacht, dann wird den Künstlern, die sich dem Bildnis abgewandt haben, die fast ausgestorbene Kunstgattung wieder lieb werden, und es kann ihnen in der neuen Entwickelung die Art Julius Oldachs einen Prüfstein für ihre eigene Kunst abgeben.

Es bleibt abzuwarten, welche Stelle die allgemeine deutsche Kunstgeschichte Julius Oldach einmal zuweisen wird. Wenn die wirklich ursprünglichen Geister des neunzehnten Jahrhunderts uns von einer Forschung, die die Dokumente genauer kennt, und die den nötigen Abstand hat, um Grössenunterschiede beurteilen zu können, erst erschlossen sind, dann wird, was uns Julius Oldach nachgelassen hat, unter den Schätzen nicht nur unserer Vaterstadt, sondern unseres Vaterlandes hochgehalten werden. Denn die Eigenschaften, die Oldach auszeichnen, sind sehr seltener Art und sind obendrein, wo sie im neunzehnten Jahrhundert auftraten, in der Regel nicht zur vollen Entwicke-

Digitized by Google

lung gekommen, wenn sie nicht, was beinahe die Regel scheint, unter die Füsse geraten sind.

In der Kunsthalle werden seine Werke nun seine Empfindung und seinen Willen lebendig erhalten. Die Talente der kommenden Geschlechter werden unbewusst seinem deutschen weil im höchsten Sinne heimatlichen Wesen sich zuneigen, und das beste aus ihm wird in sie übergehen. Mit Meister Francke, mit Matthias Scheits, mit Philipp Otto Runge, mit Erwin und Otto Speckter, den Gensler und Hermann Kauffmann, um nur die bedeutendsten heimischen Meister zu nennen, wird er für die Künstler und die Kunstfreunde in Zukunft einen der Ausgangspunkte einer hamburgischen Stimmung und Gesinnung bilden, aus der alles, was wir Gutes schaffen, entspringen muss.

Digitized by Google

JULIUS OLDACHS WERKE

Die Originale befinden sich, wo nichts anderes angegeben ist, im Besitze der Kunsthalle. Die Masse sind in Centimetern angegeben.

HAMBURG 1820 BIS 1821

1820 Selbstbildnis. Kreidezeichnung. Höhe 0,450, Breite 0,365. Abgebildet S. 33.

1821 Selbstbildnis. Ölgemälde, Leinwand. Höhe 0,205, Breite 0,155. Abgebildet S. 35.

Der Vater des Künstlers. Ölgemälde, Leinwand. Höhe 0,550, Breite 0,430. Abgebildet S. 39.

Schwester Betty. Ölgemälde, Leinwand. Höhe 0,390, Breite 0,290. Privatbesitz.

DRESDEN 1821 BIS 1823

1822 Bildnis eines jungen Mannes. Bleistift, weiss gehöht, graues Papier. Höhe 0,085, Breite 0,086.

Bildnis eines jungen Mannes. Bleistift, weiss gehöht, graues Papier. Höhe 0,109, Breite 0,092.

HAMBURG 1824

1824 Die Mutter des Künstlers. Ölgemälde, Leinwand. Höhe 0,540, Breite 0,420. Abgebildet S. 53.

Digitized by Google

Tante Elisabeth. Ölgemälde, Leinwand. Höhe 0,390, Breite 0,290. Abgebildet S. 55.

Tante Katharina. Ölgemälde, Leinwand. Höhe 0,390, Breite 0,290. Abgebildet S. 57.

MÜNCHEN 1825 BIS 1827

1825 Selbstbildnis. Bleistift. Höhe 0,063, Breite 0,095. Bez. 1825. Abgebildet S. 65.

Der Abschied des Tobias. Bleistift. Höhe 0,620, Breite 0,095. (Widmung: Thu recht und fürcht Niemand. Zur Erinnerung an Deinen Bruder Julius. München, im August 1825.)

Mit dem vorhergehenden auf einem Blatt

Andächtige in der St. Michaelskirche zu München. Bleistift. Höhe 0,238, Breite 0,190. Abgebildet S. 63 (Bruchstück.)

Studienblatt. Unten links fünf Köpfe im Profil, darüber Aktstudien, in der Mitte drei Profile übereinander, das oberste mit der Beischrift Neer. Rechts zwei Köpfe mit der Feder gezeichnet. Alles übrige Bleistift. Höhe 0,171, Breite 0,171.

Studienblatt. Unten die Büste eines bartlosen älteren Mannes, rechts gewandt, oben die Silhouette Münchens mit den Türmen der Frauenkirche. Bleistift. Von der Unterschrift nur das Datum August 1827 entziffert. Höhe 0,165, Breite 0,112.

Studienblatt. Oben der Kopf eines jungen Mannes, links gewandt, unten der Kopf eines Mannes im Profil nach links. Bleistift. Höhe 0,167, Breite 0,099.

Digitized by Google

Professor Eberhard. Bleistift. Inschriftlich bezeichnet. Höhe 0,095, Breite 0,077. (Wahrscheinlich der Bildhauer Conrad Eberhard.)

Kopf eines jungen Mannes, im Profil nach rechts. Bezeichnet: Herrmann. Bleistift. Höhe 0,102, Breite 0,084.

Kopf eines jungen Mannes, links gewandt. Mütze mit breitem Schirm. Bleistift. Höhe 0,062, Breite 0,062.

Lesender Mann, bartlos, rechts gewandt. Höhe 0,090, Breite 0,087.

Bartloser Mann, im Dreiviertelprofil nach rechts. Höhe 0,071, Breite 0,060.

Julius Wagner. Bleistift. Höhe 0,085, Breite 0,085. Vielleicht der aus Dresden gebürtige Maler und Graveur Julius Albert Wagner. Abgebildet S. 69.

Zwei Köpfe, im Profil einander zugewandt. Nur der linke ausgeführt. Bleistift. Höhe 0,060, Breite 0,097.

Profil eines Mannes mit emporgedrückter Unterlippe, rechts gewandt. Bleistift. Höhe 0,070, Breite 0,052.

> Diese beiden Blätter sind vielleicht als Studien für den verlorenen Karton: Siegfrieds Tod aufzufassen. Sie erinnern an die Nibelungengesichter Schnorrs.

Kopf eines Mannes mit langem Vollbart, links gewandt. Bleistift. Höhe 0,105, Breite 0,088.

Junger Mann im Vollbart, rechts gewandt. Bleistift. Höhe 0,103, Breite 0,088. Abgebildet S. 71.

Digitized by Google

Kopf eines Mannes mit Schnurrbart und strähnigem Haar. Bleistift. Höhe 0,075, Breite 0,067.

Maske eines jungen Mannes, rechts gewandt. Bleistift. Höhe 0,081, Breite 0,062. Abgebildet S. 67.

Julius Oldach und Erwin Speckter in einer Münchener Strasse. Bleistift. Höhe 0,104, Breite 0,082.

Bildnis Julius Mildes. Untermalung. Holz. Datiert 1826. Höhe 0,405, Breite 0,290.

HAMBURG, ENDE 1827 BIS 1829

Die Rückkehr des verlorenen Sohnes. Federzeichnung. Höhe 0,480, Breite 0,650. Abgebildet S. 79.

Der Stammbaum. Miniatur in Ölfarben auf Pergament. Höhe 0,455, Breite 0,285. Vergl. S. 86—109.

Der Vater des Künstlers. Miniatur auf Pergament. Höhe 0,050, Breite 0,033. Privatbesitz.

Ulrich Hübbe. Brustbild. Ölgemälde, Leinwand. Höhe 0,161, Breite 0,150. Abgebildet S. 121.

Bildnis eines Blinden. Ölgemälde, Leinwand. Höhe 0,161, Breite 0,150.

Mephisto und der Schüler. Federzeichnung. Höhe 0,255, Breite 0,200. Abgebildet im „Bildnis in Hamburg", Band 2.

Mephisto und der Schüler. Ölgemälde, Eichenholz. Höhe 0,260, Breite 0,200. Abgebildet S. 111.

1829 Die St. Johanniskirche. Bleistift. H. 0,110, B. 0,135.

Die St. Johanniskirche. Ölgemälde, Eichenholz. Höhe 0,120, Breite 0,135. Abgebildet S. 117.

Kinderbildnis. Ölgemälde, Leinwand. Höhe 0,300, Breite 0,270. Bez. J. O. 1829. Privatbesitz.

Digitized by Google

Bildnis einer alten Dame mit schwarzem Kleide. Ölgemälde, Leinwand. Bez. J. O. 1829. Höhe 0,390, Breite 0,285. Abgebildet S. 123.

Bildnis einer alten Dame in violettem Kleide. Ölgemälde, Leinwand. Höhe 0,365, Breite 0,270. Privatbesitz. Abgebildet S. 125.

Hermann und Dorothea. Miniatur. Deckfarben auf Pergament. Höhe 0,160, Breite 0,075.

Hermann und Dorothea. Ölgemälde, Eichenholz. Höhe 0,640, Breite 0,460. Abgebildet S. 129.

Bildnis des Bildhauers Otto Sigismund Runge. Ölgemälde, Leinwand. Höhe 0,182, Breite 0,145. Besitz des Künstlervereins.

Das Blockhaus. Federzeichnung. H. 0,035, B. 0,066. Abgebildet S. 75.

Blick auf die Binnenalster. Federzeichnung. Höhe 0,060, Breite 0,090. Abgebildet S. 73.

Die Papentwiete. Federzeichnung. Höhe 0,095, Breite 0,050. Bezeichnet mit dem Monogramm 1829. Mit der vorhergehenden Zeichnung auf einem Blatt. Abgebildet S. 77.

Vater Oldach lesend. Bleistift. Höhe 0,110, Breite 0,135. Abgebildet S. 85.

Vater Oldach in Bäckertracht. Bleistift. Höhe 0,178, Breite 0,127. Privatbesitz.

Kopf eines Jünglings im Profil nach rechts. Bleistift. Höhe 0,090, Breite 0,075. Privatbesitz.

Bildnis Jacob Genslers. Bleistift. 1829. Höhe 0,128, Breite 0,180.

Digitized by Google

LITHOGRAPHIEN NACH OLDACH

Selbstbildnis. Ölgemälde aus dem 17. Lebensjahre. Bezeichnet J. Oldach jun. — O. Speckter 1831. Höhe 0,270, Breite 0,215. Unterschrift: JULIUS OLDACH
geb. d. 17. Febr. 1804 — gest. d. 19. Febr. 1830.
Unten Hamb. Priv. Steindruck v. Speckter & Co.

Matthias Oldach. Nach einer verloren gegangenen Zeichnung. Bezeichnet J. Oldach del. — O. Speckter. Höhe 0,270, Breite 0,215. Unterschrift:
MATTHIAS OLDACH
Doct. Medicin. et. Chirurg.
geb. d. 23. May 1806 — gest. d. 4. März 1831.
Unten Hamb. Priv. Steindruck v. Speckter & Co.

Mephisto und der Schüler. Ohne Schrift. Nach der Federzeichnung im Besitz der Familie Papendieck. Höhe 0,260, Breite 0,200.

Dorothea nimmt, von Hermann geführt, von den Leidensgefährten Abschied. Kinder hängen sich an sie. Unbezeichnete Lithographie, Original eine Zeichnung. Traditionell als Arbeit Oldachs bezeichnet. Höhe 0,145, Breite 0,200.

BILDNISSE OLDACHS

Erwin Speckter, Bleistiftzeichnung, gestochen von Thäter, 1824. Höhe 0,177, Breite 0,135.

Heinrich Marr. Julius Oldach und Erwin Speckter in einer Münchener Strasse. Karikatur in Umrissen. Originallithographie.

Digitized by Google

Digitized by Google

THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.

SEP 10 1999

Digitized by Google

FA4034.1
Julius Oldach
Fine Arts Library
AZU5645
3 2044 034 260 539

FA 4034.1

Lichtwark, Alfred, 1852-

Julius Oldach.

DATE	ISSUED TO
OCT 28 '65	Anne Hohenemser
NOV 24 '65	Anne Hohenemser